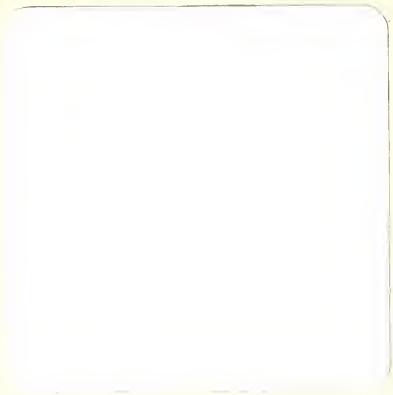
EMIL SCHÆFFER

# VON BILDERN UND MENSCHEN DER RENAISSANCE



Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/vonbildernundmen00scha

# VON BILDERN UND MENSCHEN DER RENAISSANCE

GIULIA GONZAGA

EMIL SCHÆFFER

# VON BILDERN UND MENSCHEN DER RENAISSANCE

MIT
30 ABBILDUNGEN

1914
VERLAG JULIUS BARD · BERLIN

ALS ERSTES BUCH IN DER MEDIAEVAL-SCHRIFT
VON PETER BEHRENS GEDRUCKT VON DER OHLEN-
ROTHSCHEN BUCHDRUCKEREI GEORG RICHTERS
ZU ERFURT IM HERBST 1913 ·/. TITELZEICHNUNG
UND ENTWURF DES ORIGINALEINBANDES VON
PETER BEHRENS ·/. DRUCK DER VOLLBILDER VON
FRIEDR. RICHTER G. M. B. H. IN LEIPZIG

Kunsthistoriker, deren „Gesammelte Aufsätze“ der Öffentlichkeit übergeben werden, sind gemeinhin bereits verstorben oder nähern sich dem Alter biblischer Patriarchen. Ich aber lebe und selbst zum siebzigsten Geburtstag fehlen mir Decennien. Doch jeder Vater liebt seine Kinder, auch wenn sie's nicht verdienen, und als Herr Julius Bard auf den Einfall kam, ihnen ein eigenes Haus zu errichten, nachdem sie bislang in allerhand Zeitschriften, den Mietskasernen der Literatur, ihr bescheidenes Dasein gefristet, habe ich gern eingewilligt. Werde ich darob anmaßend gescholten, so habe ich meine Strafe dahin — und muß es tragen.

Was die Aufsätze sollen und wollen?

Es gibt Muscheln: Wir halten sie ans Ohr und hören dumpfes Brausen ferner Oceane. Die Renaissance in ihrer leuchtenden Unergründlichkeit ist oft mit einem Meere verglichen worden. Ich wäre sehr froh, wenn das Buch hier bisweilen an jene Muscheln denken ließe.

Berlin, im Spätherbst 1913 Emil Schaeffer

# INHALTSVERZEICHNIS

## I
## VON BILDERN

Seite

IM PALAZZO PITTI .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 3
Aus der „Neuen Deutschen Rundschau“ vom Jahre 1901

DAS PORTRÄT DER ITALIENISCHEN HOCHRENAISSANCE .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 69
Aus dem Sammelwerk „Das Porträt“, herausgegeben von Hugo von Tschudi. Berlin 1907

PORTRÄTAUSSTELLUNG IN FLORENZ .. .. .. .. .. .. 91
Aus der „Neuen Rundschau“ vom Jahre 1911

GIORGIONES „LANDSCHAFT MIT DEN DREI PHILOSOPHEN“ .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 103
Aus den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“ vom Jahre 1910

## II
## VON MENSCHEN

DAS BILDNIS DES GIOVANNI BICCI DE' MEDICI IN DEN UFFIZIEN .. „ „. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 113
Aus der „Zeitschrift für bildende Kunst“ vom Jahre 1901

EIN MEDICÄERBILDNIS VON MANTEGNA .. .. .. .. 118
Aus den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“ vom Jahre 1912

DER „TRIUMPH DES FEDERIGO GONZAGA“ .. .. .. .. 125
Aus den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“ vom Jahre 1908

ZWEI BILDNISSE DES PIERO CARNESECCHI .. .. .. .. 133
Aus den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“ vom Jahre 1909

EIN VERSCHOLLENES MEISTERWERK DES SEBASTIANO DEL PIOMBO .. .. .. .. . .. .. .. .. .. .. .. .. 142
Aus der „Zeitschrift für bildende Kunst“ vom Jahre 1906

Seite

CATERINA CORNARO UND IHRE MALER .. .. .. .. .. 147
Aus den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“ vom Jahre 1911

DIE LEGENDE VON LUCREZIA BORGIAS SCHÖNHEIT .. 156
Aus dem „Insel-Almanach auf das Jahr 1912“. Leipzig 1912

EIN TIZIANESKES FRAUENBILDNIS IN DER GALERIE ZU CASSEL .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 161
Unveröffentlicht

CORTÉS IN WEIMAR? .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 168
Aus den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“ vom Jahre 1913

EIN VERLOREN GEGLAUBTES PORTRÄT VON TIZIAN .. 172
Unveröffentlicht

EIN UNBEKANNTES BILDNIS DES PAOLO GIOVIO .. .. 179
Unveröffentlicht

# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Giorgione, Die Erziehung des Marc Aurel. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum.

Masaccio? Giovanni Bicci de' Medici. Florenz, Uffizien.

Andrea Mantegna, Carlo de' Medici. Florenz, Palazzo Pitti.

Martino Rota, Carlo de' Medici. Detail aus dem Stich „Der Stammbaum der Familie Medici". Wien, Albertina.

Filippo Lippi, Carlo de' Medici. Detail aus dem Fresko „Die Beweinung des heil. Stephanus". Prato, Dom.

Lorenzo Costa, Der Triumph des Federigo Gonzaga. Teplitz, Schloß.

Giorgio Vasari, Die Ernennung des Ippolito de' Medici zum Kardinal. Florenz, Palazzo della Signoria, Sala di Clemente VII.

Domenico Puligo, Piero Carnesecchi. Florenz, Uffizien.

Andrea del Sarto, Piero Carnesecchi. Florenz, Palazzo Pitti.

Sebastiano del Piombo, Giulia Gonzaga. Vormals Kunsthandl. Steinmeyer, Köln.

Unbekannte Meister des XVI. Jahrhunderts, Giulia Gonzaga. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum und Florenz, Uffizien.

Copien nach Tizian, Caterina Cornaro. Hannover, Kestner-Museum und Treviso, Conte Avogadro degli Azzoni.

Venetianischer Meister um 1600, Caterina Cornaro verläßt Cypern. Neu-Schwanenburg bei Riga, Herr von Transehe.

Venetianische Schule des XVI. Jahrhunderts, Die Abdication der Caterina Cornaro. Berlin, Freiherrlich-Lipperheide'sche Costümbibliothek.

Unbekannter Meister des XVI. Jahrhunderts, Lucrezia Borgia. Como, Sammlung Nessi.
Die Vorlage für diese Wiedergabe hat der Insel-Verlag zu Leipzig entgegenkommender Weise zur Verfügung gestellt.

Copie nach Tizian, Eleonora Gonzaga. Cassel, Königliche Gemälde-Galerie.

Unbekannter Meister des XVI. Jahrhunderts, Eleonora Gonzaga. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum.

Pastorino de' Pastorini, Eleonora Gonzaga. Medaille aus ciseliertem Silber. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum.

Niederländischer Meister des XVI. Jahrhunderts, Hernan Cortés? Weimar, Großherzogliches Museum.

George Vertue, Hernan Cortés. Kupferstich in der k. k. Fideicommiß-Bibliothek des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien.

Cristofano dell' Altissimo, Hernan Cortés. Florenz, Uffizien.

Tiziano Vecellio, Daniello Barbaro. Madrid. Prado.

Wenzel Hollar, Daniello Barbaro. Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

Matthys van den Bergh, Daniello Barbaro? Dresden, Königl. Kupferstichkabinett.

Giorgio Vasari, Paolo Giovio. London, Sammlung Michaelis.

Giorgio Vasari, Paul III. mit Giovio und einigen Kardinälen. Detail aus dem Fresko „Paul III. belohnt das Verdienst". Rom, Palazzo della Cancelleria.

Baseler Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts, Paolo Giovio. Holzschnitt aus den „Elogia virorum literis illustrium". Basil. MDLXXVII.

Unbekannter Meister des XVI. Jahrhunderts, Paolo Giovio. Arras, Stadtbibliothek.

# I

# VON BILDERN

# IM PALAZZO PITTI

Im offiziellen Stil nennen sie heute jene fünfzehn Säle von Brunelleschis Wunderbau, die Gemälden Obdach geben „Il Reale Museo Palatino". Ein ungeschickter Titel; denn der Hauptreiz dieses Museo liegt darin, daß es kein Museum ist. Die meisten solcher Kunstmenagerien sind angelegt gleich Aquarien und Tiergärten, — man sucht „charakteristische Stücke" zu erwerben, die unterrichten und erziehen, über die Entwickelung der Kunst und ihrer Meister Aufschluß geben; die Bilder — so wollen's die Museumsleiter — belehren, lesen ein Colleg über Kunstgeschichte. Aber wollten dies auch ihre Maler? Kaum. Und jene Medicäer, die Gemälde an Gemälde hier gereiht, dachten auch niemals dabei an so etwas wie ein Museum; auf Schönheit sollte herrschensfroh ihr Fürstenauge ruhn, auf Werken, die zu groß schienen und zu erhaben, um den gemeinen Blicken der Menge sich preiszugeben, die zu bewundern nur die vornehmsten Amateurs würdig genug waren. Die Medici starben, die Leute, die nach ihnen im Palazzo Pitti hausten, erkannten in Tizians und Raffaels Bildern nicht mehr Geist von ihrem Geist, fanden kein Verhältnis mehr zur selbstherrlichen Noblesse der Renaissancemenschen und machten darum die Räume, in denen Lorenzos prunkende Enkel gewohnt, vorerst zur Privatgalerie. Später, im Jahre 1838, als die Könige unter dem Regenschirm spazieren gingen, alle Bürgertugenden in Blüte standen und zu ihrer Hebung auch die Künste herhalten mußten, damals machte man, wie die schöne Wendung lautet, „den Genuß der Bilder des Palazzo Pitti allgemein zugänglich". Aber den aristokratisch-persönlichen Charakter konnte man dieser Sammlung nicht rauben, eine Medicäer-Residenz in kein Museum wandeln. Unwillkürlich schaut man immer und immer einen hohen

Mäcen vor sich, der all' diese Werke erwarb, einzig deshalb, weil sie ihm gefielen; man ist der Gast eines erlauchten Nobile, und plötzlich müßte er uns zur Seite stehen, so glauben wir, im dunklen Sammetgewand, ein Barett auf dem feinen Haupte, und müßte anfangen zu erzählen von einem unvergeßlichen Abend, da er mit Aretino in Venedig bei Tizian gespeist, von einem Vormittag, den er mit Bibbiena in Raffaels Atelier verplaudert ...

Die Fassade des Palazzo Pitti ist „die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt"; gleich steingewordenen Sätzen alter Chroniken mutet die wilde Größe dieser Quadern an, die Luca Pitti zu seines Hauses Ruhm aufeinandertürmen ließ; der Bauherr starb in elender Verbannung, und die Medici, die der festungartige Palazzo vielleicht schrecken sollte, machten ihn zu ihrer Residenz, zum ewigen Denkmal ihrer fürstlichen Kultur; wir Nachgeborenen danken ihnen so das wichtigste Dokument für die Psychologie des Privatgeschmackes im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert.

Die Unduldsamkeit der Hochrenaissance und des Barock hatte die Kunst der Vergangenheit aus dem Palazzo Pitti gewiesen. Die giottesken Tafelbilder waren zu schüchtern für den selbstbewußten Stolz dieser Hallen und ihr Ernst, ihre dunkle Mystik hätten die medicäische Lebensfreude empfindlich gestört. Das frühe Quattrocento wiederum dünkte zu condottierehaft-laut, zu lärmend und aufdringlich, um bei Hofe gelitten zu werden; zudem mochten Jahrhunderte, die ihren Ehrgeiz darein setzten, die Natur zu korrigieren, sehr wenig für den unbedingten Wirklichkeitsinn des Quattrocento übrig haben. Denn das Individuelle, das Porträt bildet die Grundlage seiner Malerei.

Da ist das Haupt eines Heiligen; nimmt man ihm die Aureole, die, bezeichnend genug, aussieht, als ob sie durch

eine Schraube an dem Kopf befestigt wäre, nimmt man dem Heiligen seine Legitimation, diesen Schein, so bleibt das frappant ehrliche Bildnis eines alten Mannes, und mehr wollte auch der Maler kaum geben.

Da ist ein Martyrium des heiligen Sebastian, das die Gelehrten erst dem Antonio, dann dem Piero Pollaiuolo und später einem venezianischen Meister zuwiesen. Der Heilige gleicht einem nackten Gladiator, und das ganze Gemälde bedeutet nur eine Zusammenstellung schwieriger Akte. Es ist lehrreich, den Wandlungen dieses Sebastiantypus nachzugehen, weil sie beinahe sich mit den Veränderungen decken, denen im Lauf der Jahrhunderte der Begriff „santo" ausgesetzt war, — ein sehr wichtiges Kapitel für eine noch zu schreibende Kulturpsychologie. Den Malern und Bildhauern des Quattrocento bot die Figur des Sebastian fast den einzigen von der Kirche erlaubten Anlaß, die Kenntnis eines nackten Jünglingkörpers zu erweisen. Der Heilige wird zum Akt, bisweilen zum Porträt. Kühl und muskelstark, schaut er ruhig und mit der gelassenen Hoheit eines polykletischen Siegers vor sich hin. Aber der Doryphoros wurde vom Apollon Sauroktonos, die harte Männlichkeit Polyklets von der weichen Traumstimmung des Praxiteles abgelöst, auf den athletischen Sebastian des Quattrocento folgte jener, den Sodoma gemalt, der mädchenhafte Jüngling mit der weißen Haut und dem schwimmenden Glanz im Blick. Den Frauen weckte die hüllenlose Schönheit solcher Heiliger unheilige Wünsche und darum mußte — wie Vasari erzählt — ein Sebastian des Fra Bartolommeo sogar aus der Kirche entfernt werden. Eine spätere Generation war toleranter; gerade die sinnlichste Schönheit wurde dem Glauben dienstbar, Magdalena zur christlichen Venus und Sebastian eine Art heiliger Ganymed. So zeigt ihn das Bild eines unbekannten Bolognesen. Sein blasser Sebastian ist noch jünger, noch frauenhafter als der Sodomas, aus einem parfümierten

Friseurkopf schmachten sentimental-kokette Augen, – ein Heiliger für ganz junge und ganz alte Weiber.

Nach solcher Bonbon- und Tubarosen-Atmosphäre atmet man freudig wieder die frühlingsherbe Luft des Quattrocento, von der Kunst hysterischer Sinnlichkeit flüchtet man gern zur Kunst gesunder Sinne, die Fra Filippo Lippis „Madonna und Kind" so prachtvoll hier repräsentiert. Mit welchem Behagen schilderte Fra Filippo die Zärtlichkeit der heiligen Anna zur neugeborenen Tochter, die geschäftige Betulichkeit der Gevatterinnen, mit welch' erdenhafter Liebe zu den Dingen malte hier ein Mönch die Wochenstube der vornehmen Florentinerin! Die Madonna selbst, der Tradition nach ein Porträt seiner Geliebten Lucrezia Buti, gehört zu dem Herrlichsten, was Filippo uns geschenkt. Ganz in der Nähe ist eine Maria seines Schülers Botticelli, freilich nur ein Bild aus seiner „bottega". Trotzdem bleibt für die Entwickelung des florentinischen Marienideales ein Vergleich der beiden Madonnen interessant genug. Fra Filippo und Botticelli suchen in Florenz das Modell für die Mutter Gottes, beide malen das länglich-ovale Antlitz der Florentinerin, die anziehende Unregelmäßigkeit ihrer Mienen, das scharfe Kinn und den feingeschweiften Mund; aber die Madonna Filippos ist frei von der aristokratischen Vergeistigung, der Melancholie und der Nervosität einer Botticellesken Maria; ihre Blicke haben noch nichts von starrem Trauern oder — wie hier — von stumpfer Resignation, von der Teilnahmslosigkeit des tiefsten Leides; glänzender, beinahe heiterer Ruhe sind ihre Augen voll; so blicken junge Mädchen, deren Sinne schlummern und die wenig träumen. Filippo malte die Zufriedenheit einer jungen Mutter, die ihr bambino im Arme hält, Botticelli die mater dolorosa; Fra Filippos Heiland ist ein kleines Kind, der Botticellis kennt sein Martyrium und dessen Nutzlosigkeit.

Filippo gleicht dem starken Ahnherrn, Sandro dem Enkel, der an allzu feinen, allzu sensiblen Nerven krankt; Fra Filippo endlich ist ein entlaufener Mönch, der aus klösterlichem Frieden sein Liebchen stahl und sich ein illegitimes weltliches Glück schuf; Sandro, der Freund Polizianos, kam fliehend aus den Hainen des Ovid, um vor dem Kreuze des Erlösers zu knien. Der eine lief jubelnd aus der dunkeln Kirche in die sonnige Welt, der andere wankte aus eben dieser Welt gebrochen zum Kirchentor. So bilden die Lebensgeschichten dieser beiden Künstler gleichsam die Illustration zu den beiden großen Geistesströmungen, die durchs florentinische Quattrocento fluten, der paganischen und der christlichen. Ihr Leben wirkte bestimmend auf ihre Kunst; Fra Filippos Madonna ist nicht denkbar ohne Lucrezia Buti, und jene Botticellis nicht ohne die reuige Sehnsucht eines Weltkindes nach den goldenen Pforten der Himmel.

Geheimnisse umspielen andere Bilder. Noch hat uns niemand erklärt, was jenes rätselhafte, ebenso feine als kleine Bild bedeutet, das Botticellis Schüler Filippino Lippi malte und das der Katalog sehr vorsichtig „soggetto allegorico" nennt.

Haben wir's mit der Illustration eines Klassikers zu tun, hat ein persönliches Erlebnis des Künstlers Form und Farbe hier gewonnen? Vielleicht. Denn Filippino, der in seiner Kunst die grelle Wollust, den toten Zauber der Sonnentempel Asiens zu neuem Dasein erstehen ließ, begnügt sich hier mit Brunelleschis Florentiner Domkuppel; sie bezeichnet sehr genau den „Ort der Handlung". Filippino, der die schillernden Stoffe Indiens liebte, die großlinige Toga römischer Imperatoren, die fremde Schönheit jener Kleidung, die ferne Märchenvölker tragen, — Filippino, der Prunkende, hüllt die beiden Jünglinge des Gemäldes in das einfach-dunkle Florentiner Wams. Der eine liegt, von einer Schlange umstrickt, wehklagend auf dem Boden, der andere flieht, trotz den glatten Tieren, die

seinen Schritt zu hemmen suchen. Das ist der ganze Vorgang, den der Künstler nur zum Teil erläutert. Die Form seiner Erklärung ist merkwürdig genug. Denn Filippino, dieser großartige Meister der Geste, der den feinsten Schwingungen der Seele, den leisesten Empfindungsnuancen durch Gebärden Ausdruck leihen konnte, den gerade diese Fähigkeit oft zum Schauspieler machte, hier folgt der alles Könnende einer bizarren Laune, archaisiert gleich den raffiniertesten Kulturmenschen von heute, verwendet die primitiven Spruchbänder des Mittelalters. Von den Lippen Gott Vaters, der, den Blitz in Händen, sinnend auf das traurige Schauspiel blickt, quellen die „goldenen" Worte

· NVLLA · DETERIOR · PESTIS · Q · FAMILIARIS · INIMICVS ·

Wird dies Gemälde heute allgemein dem Filippino zugewiesen, so nehmen die Gelehrten ihm dafür ein anderes Werk, den malerischen Schmuck einer Hochzeitstruhe, eines Cassone, worauf Lucretias Ende und die Leichenrede des Brutus dargestellt ist. Neben Virginias Tod war gerade dieser Vorwurf in den letzten Tagen des Quattrocento als „cassone-Malerei" sehr beliebt. Er sollte die junge Gattin mahnen, das Leben niedriger zu achten denn ihre unbefleckte Frauenehre. Voreinst hatte man die Illustrationen zu leichtgeschürzten Fabeln des Ovid bevorzugt und die Novellen des Boccaccio gaben den Künstlern dankbare Motive. Aber die heitere Kunst ward aus dem Schlafgemache nun verwiesen. Zürnend hatte Savonarola gefragt: „Und die Häuser der Bürger, — was soll ich von ihnen sagen? keines Händlers Tochter macht Hochzeit, ohne ihre Ausstattung in einer Truhe zu verwahren, die nicht mit heidnischen Geschichten bemalt wäre; so lernt die neuvermählte Christin den Trug des Mars und Vulcanus Listen eher kennen als die berühmten Taten heiliger Frauen in beiden Testamenten ...."

Man spricht heute viel über Savonarola. Lange Zeit wurde er als zelotischer Barbar gescholten und Goethe wandte unwillig von seiner mönchisch-düsteren Glut das helle Olympierauge. Der Botticelli-Kultus und der Neo-Katholizismus haben den Feind und das Opfer der Renaissance uns wieder menschlich näher gebracht, manchen so nahe, daß sie allzugroß ihn schauen. Gewiß, der Einfluß, den seine glaubenstrunkene pathetische Art auf die Florentiner Künstler und das florentinische Kunstempfinden übte, war bedeutend, aber kaum so segensreich, wie seine neuerstandenen Anhänger versichern. Man braucht nur an jenen Künstler zu erinnern, dessen Malerei die angewandte Ästhetik Savonarolas bedeutet, an Fra Bartolommeo della Porta.

In der Seele dieses Mannes hat vielleicht ein Kampf zwischen Maler und Mönch getobt. Der Mönch blieb Sieger und verbot dem Maler, seinen Blick der sündhaften Schönheit einer Landschaft zu öffnen, wie er's als Jüngling getan, befahl ihm, „alle Studien nach dem Nackten" in maiorem dei gloriam zu verbrennen, wies das Modell aus dem Atelier des Malers, ersetzte das Leben durch den kalten Tod, den Menschen durch die Gliederpuppe. Die Kunst dieses Dominikaners erfüllt bewußt alle Forderungen Savonarolas, der Mönch von San Marco gehorchte den Weisungen des toten Priors. „Warum laßt Ihr Heilige malen, die dieser oder jener gleichen?" zürnte der Meister. Vor den Heiligen des Schülers sagten „die jungen Männer" nicht mehr: „Dies Mädchen gleichet der Magdalena und jenes dem Johannes ..." „Glaubt Ihr," – fragte Savonarola, – „daß die Jungfrau Maria so gekleidet ging, wie Ihr sie malt? Ich sage Euch, sie trug die Kleidung der Armen und ging züchtig verhüllt, daß man kaum ihr Gesicht sehen konnte ..." Mit dem Herzog fiel der Mantel, mit der Florentinerin verbannte Fra Bartolommeo auch ihre Tracht aus seiner Malerei. Das florentiner Zeitkostüm, dessen

Mannigfaltigkeit und Farbenfreude so wunderbar die Lust am Dasein und der eigenen Persönlichkeit widergespiegelt, mußte einfarbigen und zeitlosen Gewändern Platz machen, bauschigen Draperien von jenem „großartigen Faltenwurf", der eine so verhängnisvolle Rolle in der Entwickelung der Kunst spielen sollte.

Durch Abstraktion von allem Individuellen, zeitlich und örtlich Bedingtem gelangte er zum Allgemeinen und ewig Gültigen. So hat es früher von ihm geheißen. Heute sagt man das Nämliche, nur mit ein bißchen anderen Worten. An Stelle überquellend frohen Lebens setzte Fra Bartolommeo nüchtern-rhetorisches Pathos; die Grenzen einer Kunst, die das ganze unendliche Reich der Erscheinungen umfaßt hatte, engte er willkürlich ein; der Malerei, die auf ihre Banner geschrieben: „erlaubt ist, was gefällt", erteilte er Regeln und pedantische Gesetze.

Uns von heute erschloß Wölfflin den Pfad zu Fra Bartolommeos Kunst; er hat uns gezeigt, wie wir seine Vermählung der heil. Katharina, den Auferstandenen unter Heiligen zu betrachten haben, und gab uns eine kluge Analyse der Grablegung, des einzigen unter Fra Bartolommeos späteren Werken, das unmittelbar packt und ergreift. Seine Kunst hat ihre Wurzeln in einem kühl und ruhig wägenden Verstand; darum kann man sich — die Grablegung ausgenommen — über die Wirkung seiner Gemälde, besser über die Ursachen dieser Wirkung klar und deutlich auch mit dem Verstande Rechenschaft geben. Das unterscheidet seine Kunst von jener der Ganz-Großen, der Lionardo und Tizian, der Rembrandt und Rubens; man kann die Gemälde des Frate „verstehen", sich zu eigen machen wie den Inhalt eines wissenschaftlichen Buches, das man einmal liest, noch einmal, exzerpiert, aber dann ist man auch damit fertig — für immer. Die Kunst in dem Werke Fra Bartolommeos wird man stets bewundern müssen, bewundern wie ein Drama des

Corneille oder die Struktur mancher Ouverturen Cherubinis; den Aufbau seiner Bilder, ihre feierlich strenge Komposition, ihre grandiose Linienführung, das Geschick, aus vielen lebensgroßen Figuren, — man darf leider nicht Menschen sagen, — ein Ganzes, eine untrennbare Einheit zu bilden, dies alles wird dem Maler hohen Respekt erzwingen; aber wehe, wenn wir nach dem Ausdruck dieser Mienen spähen, zu diesen Formen den Inhalt suchen! Hier liegt die Grenze für Bartolommeos lediglich formale Begabung; man denke vor seinem „Ecce homo" an einen Christuskopf Tizians, denke an Michel-Angelo vor seiner Colossalfigur des heil. Marcus. Weil die Gegner seiner Kunst, — so berichtet zum mindesten Vasari, — eine kleinliche Manier ihm vorwarfen, malte er diesen Heiligen mehr als fünf Ellen hoch. Aber „die Größe" der Kunst wird niemals nach dem Meter bestimmt, und gerade dies Ungetüm wird die Feinde des Frate kaum zum Schweigen gebracht haben.

Heute ist das Quattrocento modern, aber neue Tage bringen neue Schlagworte; vielleicht dürfen wir bald vor manchen Werken des Cinquecento wieder stehen bleiben, ohne uns von dem verächtlich-milden Lächeln der Snobs bestraft zu fühlen. Dieser heilige Marcus aber und die meisten Gemälde Fra Bartolommeos sind von jenem Cinquecento, das wir nie mehr lieben lernen, wir werden stets an ihnen vorübergehn, in schweigender Hochachtung, mit tiefster Verbeugung — vorübergehn!

Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto! Wie lange noch wird dies unmögliche „und" in unseren Kunstgeschichten prangen? Was ist Bartolommeo della Porta, der Mensch? Ein malender Dominikaner. Was der Künstler? Eine Gleichung, a + b = c. Und Andrea? Die althergebrachte Einteilung in I. der Mensch, II. der Künstler, man wird sie bei keinem der wirklich Großen, darum auch bei Andrea ernstlich

kaum durchführen können. Der Mensch Andrea erklärt den Maler, den sie del Sarto nannten: aus dem Leide des Menschen erwuchs die Tragödie des Malers, das Trauerspiel vom Manne, der am Weibe zugrunde geht... Andrea hat sich einst gemalt, an der Schulter eines Freundes lehnend. Diese Stellung ging gewiß nicht aus psychologischen Grübeleien hervor, und doch — jenes Porträt scheint von Bedeutung für sein Wesen. Er war das große Kind, der Künstler, wie manche Frauen ihn träumen, ganz im Augenblicke lebend, hilflos kluger Schlauheit gegenüber, sanft und heftig, mißtrauisch und offenherzig, gütig und launenhaft, und immer fremd den Dingen dieser Welt, der trivialen Alltäglichkeit. Eine feminine Natur, bedurfte er der Stütze; freundliche Hände hätten seinem Pfade Blumen streuen, sein Leben mit Zärtlichkeit und Liebe umgolden sollen, — es ward ihm anders bestimmt. Seine zarten Finger, die nur den Pinsel halten, sich nicht zur Faust ballen konnten, mußten durch dorniges Gestrüpp den Weg sich bahnen — Andrea hat das nicht vermocht. Er brach zusammen, starb, kaum 42 Jahre alt, einsam und elend, „fast ohne daß es jemand gewahrte" — heißt es bei seinem Schüler Vasari — „und er wurde mit wenig Zeremonien von den Barfüßer-Mönchen, nahe bei seinem Hause, in der Kirche der Serviten beigesetzt..." Der große Maler Andrea del Sarto war damals schon längst gestorben; die eigene Frau hatte ihn, vielleicht ohne es zu wissen, langsam gemordet... „Mon genie mourut dans mon amour" stöhnt Andrea in einem wunderherrlichen, mit Herzblut geschriebenen Drama seines Geistes- und Schicksalsverwandten Alfred de Musset, und dieser Aufschrei enthält die ganze Tragödie Andreas del Sarto.

Sein Leben gehörte dem Weibe, zu den Füßen seiner schönen Frau hätte er gern das Dasein verträumt, dem Weibe gehörte, wenn nicht das Beste, doch gewiß das Eigenste seiner Kunst; die beglückende und verzehrende Liebe, die er

für seine Gattin hegte, schuf ihn zum Frauenmaler, lehrte ihn die sinnlich-weichen, wohlig-schmiegsamen Linien, machte, daß jedes seiner Madonnenbilder zur canzone wurde, die seiner Göttin holde Reize pries.

Für die Meister der Florentiner Malerei von Giotto bis auf Ghirlandajo hatte das Weib nicht jene Bedeutung als künstlerisches Problem wie für die Großen Venedigs; sie empfanden nicht das Spezifisch-Weibliche; ihre Frauen und ihre Männer sind mit den gleichen festen und energischen Strichen gemalt. In Botticelli erstand den Florentinern ihr größter Madonnenmaler. Seine Maria jedoch hat nichts gemeinsam mit den Kindern dieser Erde, ist eine himmlische Vision, ein Traum von Schmerz und Güte; zum ersten Male — spät nach Beatrice und den Frauen der vita nuova — fand hier die erlösende Macht des Weibes ihren bis heute unerreichten Künstler.

In te misericordia, in te pietate,
In te magnificenza, in te s'aduna
Quantunque in creatura è di bontate....

Botticellis Frauen sind geboren aus dem Weibempfinden des ritterlichen Mittelalters, das in der Frau eine strahlende Gebieterin schaute, die in schlackenloser, unnahbarer Hoheit über allen Männern thront. Sandro beugte sein Knie in Demut vor dem Weibe und die unterwürfige Inbrunst, mit der er zur regina coeli emporblickt, hat etwas vom religiösen, vom christlichen Troubadour.

Aber während der letzte Frauenmaler des Mittelalters, der Enkel Fra Angelicos, mit erschöpfter Kraft sich mühte, den Visionen des größten mittelalterlichen Dichters Formen zu leihen, wurde, vielleicht unweit seinem Hause, in ewigen Zügen ein Dokument geschrieben, das die Frau ihres Königtums beraubte, die Göttin wieder zum Weibe machte, — Lionardo malt die Gattin des Francesco del Giocondo, Madonna Lisa. Ein gewaltiger Künstler, der alles Kleinbürgerlich-

Florentinische abgestreift hatte, keine „bottega" mehr hielt, ein cortegiano von herrlicher Schönheit, der größte Maler, ein hinreißender Musiker, ein berückender Dichter, kurz, der vollkommenste Mann, der vielleicht je gelebt, schuf aus seiner heiligsten und tiefsten Sehnsucht heraus, — denn es atmete ihm nirgends — das vollkommene Weib, wie er's zur Gefährtin erträumen mochte. Vierhundert Jahre sind vergangen, und noch immer steht die Mona Lisa vor unserer Bewunderung als das süßeste und erhabenste Rätsel aller Kunst. Ihre Augen, der Mund, die Hände, — alles ist beladen mit Geheimnis. Maria haben die Menschen sie geheißen und in ihrem Lächeln die lockendste Verruchtheit der Sünde erkannt, ihre jungfräuliche Reine hat man besungen und eine gütige Mutter in dieser Frau verehrt. Was immer nur die Frau dem Manne sein kann, was jeder, seiner Persönlichkeit gemäß, im Weibe sucht und erblickt, — Lionardo, der männlichste Mann, hat in seinem Bilde des weiblichsten Weibes für all' dies die schlechthin ideale Ausdrucksform gefunden, die wunderbare Vereinigung von Seelischem und Körperlichem, von Himmlischem und Höllischem gegeben; das hat kein anderer vermocht und darum bedeutet dies Porträt den Höhepunkt florentinischer Frauenmalerei.

Die Augen Andreas del Sarto hatten nicht mehr Kraft genug, den blendenden Glanz jener Glorie zu ertragen, in der die Madonna Fra Angelicos, Dantes und Botticellis thronte, aber Lionardos Mona Lisa lehrte ihn, den Adel staubgeborener Frauen sehen und preisen, lehrte ihn den Hymnus auf irdische Grazie und sinnliche Schönheit. Andrea fand ihn rasch; jene Verkündigung, die der Fünfundzwanzigjährige den Mönchen von San Gallo malte, offenbart schon nach jeder Richtung hin seine Eigenart. Der Engel thront auf einer Wolke, aber die Mystik des Trecento ist tot für Andrea; Orgeln und Harfen klingen, Weihrauch und weiße Lilien duften ihm nicht mehr, und ebenso fremd ist seinem Wesen die

hyper-spiritualistische oder materielle Auffassung der quattrocentistischen Verkündigungsbilder. Das Ganze scheint auf den Ton höfischer Noblesse gestimmt. Maria hat nichts mehr vom „umile" der Primitiven, von der ancilla domini, die voll schauernder Ehrfurcht Gottes Befehle empfängt. Der Engel, der, trotz der gebietenden Rechten, beinahe bittenden Auges zu ihr emporschaut, er ist diesmal der im Range Niedere, und Maria, eine junge Königin der Erde, erteilt dem Gesandten des Himmels vor der Loggia des Palazzo Audienz.

Man kann, wie bei jedem Jugendwerke, in dieser Verkündigung fremde Einflüsse entdecken. Die beiden schönsten Engelsknaben des florentinischen Cinquecento, die gleich adeligen Pagen hinter ihrem knienden Genossen stehen, demütig-vornehm, schüchtern-selbstbewußt, — Lionardo hätte ihrem Maler gnädig die Hand gereicht. Die Stellung der Madonna wiederum entnahm Andrea einer Verkündigung des Mariotto Albertinelli. Wer aber lehrte Andrea die feine Kontrastwirkung des weißen Friedens auf Marias Stirn und des kastaniendunklen Haares, wer malte vor ihm diese schwarzen Augensterne, die so berückend aus der perlmutterartigen bläulich schillernden Iris herausleuchten? Sie haben nichts von dem ahnungsdüsteren Glanz botticellesker Augen, nichts von den Mysterien lionardesker Pupillen, für deren Zauber keiner Sprache Worte gegeben. Die Blicke dieser und aller Madonnen Andreas kennen kein Weh, keine Sehnsucht, bergen keine Rätsel; ihr Ausdruck ist nicht erhaben und nicht tief, aber voll glitzernder Freude an dieser Erde. Andrea hing an ihr gleich allen Florentinern; Piero di Cosimo, sein Meister, lehrte ihn, dem Rauschen der Bäume und flüsternden Gräsern lauschen, zeigte ihm den Kiesel des Baches und die Lerche, die in den blauen Himmel fliegt. Andrea jedoch wuchs noch über Piero heraus. Dem Quattrocento hatte im allgemeinen die Landschaft nur als Staffage

der Handlung gedient; aus ihr und dem Vorgang eine formale und geistige Einheit zu bilden, — dies Problem stellte sich in Florenz nach Lionardo zuerst del Sarto. Die Handlung gibt den Grundakkord an, die Natur läßt ihn wie ein Pedal weiter hallen und ausklingen.

Nur zwei Cassone-Gemälde vertreten im Palazzo Pitti den Künstler der Landschaft. Ihre braunen Felsmassen stammen aus dem Schatze Pieros di Cosimo, ihm dankte er die Vorliebe für einsam weidende Herden, für helle Pfade, auf denen man die Menschen schreiten sieht; Pieros Bildern entnahm er die grünbelaubten dichten Bäume, die in Gruppen stehen, das tote krausverästelte Gezweig; von Piero lernte er die Landschaft in einheitlichen und großen Farbenflächen empfinden. Das finstere Tor jedoch, wo sich die Leute drängen, jenseits davon die glänzenden Hütten, — gemahnt das nicht an Dürers Kupferstiche? Auf dem First des Daches kosen die Tauben, — kamen auch sie von der Pegnitz zum Arno geschwirrt? Aber in einer Ecke ist dann zwischen dunklen Steinen ein blauer Teich, Enten schwimmen darauf, und man tränkt die Rinder, — dies sah und malte in solcher Weise kein Florentiner vor und nach Andrea del Sarto.

Die beiden Gemälde schmückten einstens im Palazzo Borgherini ein Brautgemach, das Salvi Borgherini für seinen Sohn Pier Francesco von Baccio d'Agnolo herrichten ließ. Werke Pontormos, Francesco Granaccis und Bachiaccas zierten mit denen Andreas diesen Raum, und alle vier Künstler hatten, dem Wunsche Salvi Borgherinis entsprechend, die Geschichte Josephs von Ägypten gemalt. Während der Belagerung von Florenz nun weilte der Besitzer all' dieser Kostbarkeiten, Pier Francesco, in Lucca, und solche günstige Gelegenheit wollte Giambattista della Palla, der Agent Franz I., nutzen, um für seinen Herrn jenen Schatz zu erwerben. Von der Signoria erlangte er leicht die Erlaubnis, die

Gemälde abzunehmen und Pier Francescos Gattin durch Geld zu entschädigen.

Mit einigen Genossen begab er sich in den Palazzo Borgherini; den wahrlich denkwürdigen Empfang, den ihm die Gattin Pier Francescos dort bereitete, hat Vasari uns überliefert: „Giovann Battista, elender Trödler", – rief sie – „Du willst es wagen, erbärmlicher Hausierer, aus den Gemächern von Edelleuten ihren Schmuck wegzutragen, diese Stadt ihrer reichsten und ehrenvollsten Schätze berauben, wie Du getan hast und noch tust, damit sich die Lande der Fremden und unsere Feinde dadurch schmücken?! Du bist vom Pöbel und ein Feind des Vaterlandes! Von Dir wundert mich das nicht, wohl aber von den Gebietern unserer Stadt, die solche schmachvolle Treulosigkeit Dir hingehen lassen. Dieses Bett hier, das Du begehrst wegen Deiner persönlichen Interessen, wegen Deines Hungers nach Geld, obschon Dein böses Trachten sich unter heuchlerischer Pietät verbirgt, – es ist das Bett meiner Hochzeit, der zu Ehren Salvi, mein Schwiegervater, all' diesen prachtvoll-königlichen Schmuck ausführen ließ. Ich achte es aufs höchste um seines Andenkens willen und aus Liebe zu meinem Gemahl! Mit meinem Blut, mit meinem Leben sogar will ich's verteidigen! Fort, aus dem Haus, Giovann Battista, Du und Deine Banditen! Geh' zu denen, die Dich hergesandt, um diese Kunstwerke hier wegzunehmen, sag' ihnen, ich sei hier und werde nie dulden, daß man in diesem Gemach irgend etwas von seinem Platze rücke! Wollen jene, die Deiner Gemeinheit und Nichtswürdigkeit glauben, dem Könige von Frankreich Geschenke machen, so mögen sie die eigenen Häuser, die eigenen Betten ihres Schmuckes berauben. Und erkühnst Du Dich, noch einmal herzukommen, dann sollst Du für hohes Lehrgeld erfahren, wieviel Respekt die Menschen Deines Schlages den Häusern von Edelleuten schulden!" So sprach Madonna Margherita, die Gattin Pier Francesco Borgherinis, dreihundertundfünfzig

Jahre, bevor ein Nobile aus dem erlauchten Geschlechte des Filippo Strozzi die Büsten und Bilder seiner Ahnen den Museen verschachern ging, dreihundertundfünfzig Jahre, bevor die Fürsten Sciarra-Colonna und Chigi Sebastianos und Botticellis Meisterwerke, ohne Erlaubnis der Signoria, heimlich wie Cognac und Zigarren aus Italien schmuggeln ließen. „Italia! oh quanta gloria, quanta bassezza!" ...

Anno 1523 brach eine Pest aus, die, bald schwächer, bald grausamer wütend, die Arnostadt bis zum Unglücksjahr 1527 verheerte. „Dieser ist tot", — heißt es in einem Bericht jener Tage, — „Der Andere krank, der Erste entflohen, der Zweite im Hause eingeschlossen, der Dritte im Spital, der Vierte auf Wache, von dem Fünften weiß man nichts ..." Auch Andrea flüchtete, erschreckt durch den Tod seines fröhlichen Freundes und Nachahmers Domenico Puligo mit seiner Familie in die verborgene Herrlichkeit des Mugello-Tales. Dort malte er den Nonnen von S. Piero in Luco jene Pietà, die wir heute im Palazzo Pitti bewundern. Ein bedeutender Künstler hat hier an einen Vorwurf sich gewagt, dessen Gestaltung seinem innersten Wesen widersprach. Solche Werke heißen strenge Ästhetiker dann „verfehlt". Vielleicht, daß sie Recht haben, — aber wer möchte Rossinis „stabat mater" ungeschrieben wollen, wer Andreas Pietà missen? Für den Jammer der schmerzensreichen Mutter, die weinend neben dem Kreuze des Sohnes stand, konnte der Komponist des „barbiere" keine Töne finden, und Andreas glänzender Palette mangelten die düsteren Farben, um die Tragödie auf Golgatha zu schildern.

Der lyrische „Träumer, der am Weibe hing", begriff von all' dem Weh', das vor jenem Kreuze schluchzte, nur das Magdalenas ... In ihr schuf Andrea eine seiner unvergeßlichen Mädchengestalten. Starren Kummers schwer hängen die Blicke der großen Sünderin an jenen Füßen, die sie einst gesalbt und die schlaff in ihrem Schoß nun ruhen. Die Augen

weinen nicht, aber die Finger krampfen in ohnmächtiger Verzweiflung hart ineinander. Neben Magdalena kniet die heilige Katharina. Ihre Anwesenheit ist durch die Tradition nicht bedingt. Vielleicht dankt diese schöne Figur ihr Entstehen einem Wunsche der Äbtissin von San Luco, die Caterina della Casa hieß, vielleicht mochte Andrea unter den Trauernden die mystische Braut Christi nicht entbehren wollen. Beim Schaffen der Hauptgruppe versagte ihm — bezeichnend genug — seine Phantasie den Dienst. Der tote Christus, Johannes, der ihn hält, Maria, — alle drei sind Fra Bartolommeos Pietà entlehnt. Eines nur gehört ihm: der wunderbar mütterliche Blick, der am Toten noch erkennen will, ob der Lebende viel leiden mußte; in solchen Zügen offenbart sich das Eigenste und Beste seiner Kunst.

Was das Formale anbetrifft, so deucht, besonders in dieser späteren Zeit, das Arbeiten mit Gegensätzen charakteristisch für sein Wesen. Fra Bartolommeos Gemälde wirken meist durch ein geschickt arrangiertes Nebeneinander der Figuren, Andreas Bilder beinahe stets durch malerische und formale, oft auch durch psychologische Kontraste. Keine Farbe, keine Linie, keine Gestalt ist um ihrer selbst willen vorhanden, alles gewinnt erst durch Beziehung auf ein Anderes sein inneres und äußeres Leben. Die aufrechte Kraft der beiden Apostel, die hinter Maria stehen, war notwendig als Gegensatz zur Hinfälligkeit des toten Erlösers, und dann bedurfte Andrea zweier Vertikallinien, um den Eindruck der knienden Gruppe zu steigern. Ob Andrea diese Apostel gern gemalt hat? Ihm mangelten jene Eigenschaften, die „männlich" heißen, ihm fehlte, was ernste Leute Charakter nennen; er hatte keine Energie und zu seinem Unglück niemals Ziele, die sich mit Zahlen umschreiben lassen; er wollte nur ein Künstler und der Geliebte seiner Gattin sein, blieb ein Jüngling zeitlebens, — wie sollte er den „Mann" verstehen und schildern?

In seiner Disputa vom Jahre 1517 streiten vier Heilige über das Wesen der Trinität, indes Magdalena und der jugendliche Sebastian in kniender Andacht ihren Sätzen lauschen; Geberden unterstützen die Worte so prachtvoll eindringlich, daß diese Gesten hier, wie selten nur, eine mit Seele angefüllte Ausdrucksform innerer Überzeugung scheinen. In drei jugendlichen und einem greisen Heiligen verkörperte er zurückhaltende Schüchternheit, gefühlstrunkene religiöse Inbrunst, die ungestüme Heftigkeit des Glaubenseiferers und die resignierte Milde des Alters. Die Tugenden der mittleren Jahre, besser Eigenschaften, die nicht im Temperament, sondern im Verstande wurzeln, die „männlichen" Tugenden im engeren Sinne, — Andrea besaß sie niemals. Er war kein guter Maler von Aposteln, dieser höchsten Vereinigung von zielsicherer seelischer Kraft und physischer Energie. Das bekunden die beiden Apostel der Pietà, das bekunden sämtliche Jünger Christi auf den Assuntabildern.

Das eine Assuntabild, in dem Andrea sich selbst gemalt, kniend zwar, jedoch mit glanzreichen Künstlerblicken unfromm aus dem Bilde herauslugend, hatte Bartolommeo Panciatichi bestellt, „desideroso di lasciare memoria di se in Lione", wie's bezeichnend für die Mäcene der Renaissance im Vasari heißt; aber die Tafel bekam Sprünge, darum vollendete Andrea das Gemälde nicht, es blieb in Florenz und gelangte endlich in den Palazzo Pitti, wo es mit den beiden anderen Assuntabildern den Beweis liefert, daß auch die Gestaltung dieses Themas jenseits der Grenzen von Andreas reichem Können lag. Er hatte nichts von Tizianeskem Pathos, das Sinnlich-Übersinnliche der Spanier, ihre transcendentale Mystik lag seinem Wesen ebenso fern, er begeisterte sich ob der Herrlichkeit der Erde, berauschte sich täglich aufs neue an der Schönheit seiner Frau; geschaffen für leichtes und frohes Genießen, konnte er den Mienen derer keine Seligkeit geben, die von der freundlichen Gewohnheit des

Daseins und Wirkens scheiden. Seine Madonna fliegt und schwebt nicht, sondern sitzt gelassen auf einer Art von Wolkenbank, schaut ruhig, in sonntagstiller Heiterkeit vor sich hin, faltet die Hände wie ein Kind, das beten will, oder wendet höchstens, das Haupt zurückgeneigt, den klaren Mädchenblick nach oben, — mehr an Verzücktheit und Ekstase konnte dieser große Künstler niemals aufbringen. Aber gerade jene Erdenhaftigkeit, die sie nicht enthalten dürften, macht all' diese Gemälde so liebenswert.

„Seine Madonnen lassen die ideale Bildung vermissen". Gewiß; sie haben nichts von Tizians maestà, dafür gab ihnen Andrea Mütterlichkeit und Grazie zugleich, und zur Maria des Urbinaten mögen sie sich verhalten wie etwa Grillparzers Hero zu Iphigenie; dort ist mehr Erhabenheit, hier mehr sinnlich-irdische Weiblichkeit.

Auch jene lustigen Engelsknaben, die auf den Assuntabildern Maria zum ewigen Vater geleiten, — sie schwebten nie, gleich den Engeln der Primitiven, vom Himmel zur Erde herab, goldene Strahlenhöhen erschauten sie niemals. Andrea pickte — ein Vorläufer Murillos — dem „feingliedrigen" Bambino aus Florenz einfach zwei Flügel an den Rücken. Seine Putti sind nicht trotzig-derb wie jene Donatellos, haben nichts von der ein bischen plumpen Grazie des Luca della Robbia, nichts von der altklugen Kindlichkeit Desiderios da Settignano und erst recht nichts von der schwindsüchtig-traurigen Schönheit Botticellesker Engel; aber die ganze Heiterkeit toskanischer Himmel leuchtet aus ihren Augen, sie sind voll liebenswürdiger Eleganz, bald keck und wiederum so bestrickend süß, wie beides nur verzogene Sprößlinge aus edlen Häusern sein können. Andrea, der Maler des Kindes, steht ebenbürtig neben Tizian, Raffael und Correggio.

In dem berühmten jugendlichen Johannes gab Andrea diesen Putti den Schutzpatron, machte den Florentiner „monello" zum Heiligen, ohne ihm sein unfrisiertes dunkles

Haar und das Gassenbuben-Auge zu nehmen. Das Bild zu beschreiben ist wohl überflüssig; jeder kennt dies „beliebteste" von Andreas Gemälden. Warum das? Weil alle, die ihrer guten Erziehung die Reise nach Italien schulden, im Kunstwerk noch immer das schöne, das „süße" Modell suchen; darum schwärmen sie, mögen sie aus Petersburg oder Sidney kommen, einmütig für diesen Johannes, für Sebastianos Fornarina und Tizians Flora; darum bleibt im Dom vor Donatellos unerreichtem Meisterwerk, dem häßlichen „Poggio Bracciolini", niemand stehen, und darum sehen wir in Florenz, der Stadt Masaccios und Michel-Angelos, neben den Photographien der „Bella" und der Madonna del Granduca auch solche nach Bouguereau und Nathanael Sichel in den Schaufenstern, und auch die „gehen" vortrefflich, — nur keine Illusionen!

Madonna Lucretia del Fede, Andreas Gattin, forderte stets und herrisch Geld. Darum ward ein glänzender Künstler zum Routinier; aber ihm fehlte das Talent zum Geschäftsmann, das „Verdienen" lag seinem aristokratischen Wesen nicht, er konnte auch niemals Geld bei sich halten. Das wußte man, und die Käufer warteten auf die Tage seines Geldmangels, „in denen er sich mit jedem Preis begnügte." Stolz und schüchtern zugleich, konnte er niemals fordern; Wohlmeinende zahlten ihm kopfschüttelnd, oft verlegen sogar, was er verlangte, die anderen lachten, „und wenn sie Andreas Gemälde verkauften, bekamen sie den dreifachen Preis dessen, was sie dem Künstler gezahlt". Andreas Augen waren nicht blind für den Niedergang seiner Kunst, sein Verstand zeigte ihm dessen Ursache, riet ihm Entfernung von Lucretia. Da rief ihn, zu glücklichster Stunde, Franz I. an seinen Hof. Andrea folgte gern. Ihm leuchtete die Gnadensonne eines großen Fürsten, sorgenfreieste Muße erlaubte seiner Seele, ihren Träumen nachzuhängen, in tausend hellen

Farben winkte die Zukunft, — ein Brief Lucretias, und er eilte nach Florenz, zu jener Frau, deren Schönheit ihn mit Zauberfesseln umstrickt hielt. Mehr als je erkannte er sie als seinen bösen Dämon, als Quelle seines künstlerischen und materiellen Unglücks, mehr als je betete er ihre Herrlichkeit an, mehr denn je wurde er Priester seiner Gottheit. „Wollte er auch einmal andere Frauen als Modell nehmen, sie ähnelten doch fast immer Lucretia, weil er stets nur sie schaute, sie so oft gezeichnet, und vor allem, weil er ihre Züge in sein Herz gegraben hatte." So schrieb Andreas Schüler Vasari.

Seine Frauengestalten sind Gedichte an Lucretia; um ihre Bedeutung für das Bild, den Namen, den sie im Gemälde führten, sorgte Andrea sich nie. Lucretia heißt in der Disputa Magdalena. Ihr Gatte malte sie vier Jahre nach seiner Hochzeit; die ganze Seligkeit einer jungen Ehe, beinahe noch der Glanz der Flitterwochen leuchtet um diese Figur, um die frohen Farben des Gewandes, den Faltenwurf der Draperie, weich und nobel zugleich. Berückend schön sind die Hände, und ihr „weiblich-feines" Halten des Salbgefäßes, — ist das je übertroffen worden? Eine Stunde glückvoller Pein mag Andrea das Legen jener einen rötlichen Locke bereitet haben: sie schmiegt zuerst sich dem Weiß des Nackens an und bietet so eine Folie für das helle Schimmern der Haut, dann bildet sie eine Scheidelinie zwischen Hals und Schultern, macht auf die schlanke Schönheit des Halses, auf den Ansatz der leise herabfallenden Schultern ebenso wirkungsvoll wie diskret aufmerksam.

Sieben Jahre später, im Jahre 1524, malte er wiederum Lucretia als kniende Magdalena. Nur die Stellung hat das prinzessinhafte Mädchen der Disputa mit der Frau hier gemein. Nachlässig-häßlich fällt die rote Draperie, das weiße Kleid darunter hält ein gewöhnlicher Knopf über dem Busen zusammen; es sitzt nicht gut, — Andrea gab sich keine Mühe, die Falten zu ordnen. Die Hände scheinen größer und gröber,

an die Locke dachte Andrea nicht mehr; in beiden Bildern malte der Liebende die Geliebte, seine Zärtlichkeit hatte sich kaum gemindert; aber dem Künstler, der einstens in unbekümmerter Freiheit schuf, zwangen jetzt materielle Sorgen den Pinsel in die Hand, er konnte nicht immer ein Stück Seele geben. Darin lag seine Tragödie, und diese beiden Magdalenen bedünken wie deren Anfang und Ende.

Andrea del Sarto hatte begonnen als Künstler, der innerlich Erlebtes in Farben und Linien umsetzt; da er starb, begruben sie einen großen Routinier der Palette, einen Regisseur, der alle effektreichen Posen kennt, alle Requisiten gut anzubringen weiß.

Innere Anlagen und äußere Einflüsse bedingten bei Andrea solche Entwickelung seines Talentes; sie mußte jedoch den Forderungen der neuen Zeit aufs glücklichste entsprechen, denn wo Andrea aufgehört, setzten seine Schüler und Nachfolger ein; ihre Werke sind nicht mehr das Produkt eines persönlichen Empfindens und dessen individueller Ausdrucksform. Wie die Welt in den Köpfen ihrer Schöpfer sich malt, — davon erzählen sie nichts; die Kunst, ein Persönliches, war bei Ihnen zur Wissenschaft, zu etwas Unpersönlichem geworden. Dies mußte kommen.

Eine mehr als hundertjährige glänzende Kultur hatte den Meistern des Cinquecento zu reichen, fast überreichen Ausdrucksmitteln verholfen; ihr zeichnerisches und malerisches Können war einwandfrei, aber was sollten sie damit anfangen? Das Quattrocento hatte sich die Herrschaft über Erde und Himmel, Luft und Licht erkämpft, den hartnäckigsten Feind aller Kunst, den Menschen, bezwungen; seinen Körper verstanden die Schüler Buonarottis selbst in den kühnsten und schwierigsten Stellungen, welch' Geheimnis konnte Botticellis und Lionardos Enkeln die Seele noch bieten? Die Lösung künstlerischer Probleme auf eigene Faust zu versuchen, mit ganz neuen Augen die Dinge zu schauen,

dazu standen sie jenen Großen zeitlich zu nahe, konnten dem Einfluß ihres Wirkens sich unmöglich entziehen. So blieb den Söhnen nur übrig, der Väter Erbe mit Geschick zu verwalten, mit Geschmack auszugeben. Nach zwei Richtungen nur war es noch möglich, auch die größten Ahnen zu übertreffen: Im Tempo des Malens, im Inhalt der Bilder. Binnen kurzer Frist bedeckten sich nun Riesenwände mit bunten Fresken, wobei die Maler nicht einfach mehr schilderten, wie und was ihre Augen erblickten, sondern was sie mit heißem Bemühen erlernt hatten, was sie wußten. Der Inhalt der Kunst ward „bedeutend", und das Bedeutende boten, wie allen Verfallszeiten, auch diesen Meistern bereitwillig Literatur und antike Mythologie. Die Wirklichkeitsfreude des Künstlers behandelte im Quattrocento sogar die heiligen Themata wie Scenen aus dem Florentiner Alltagsdasein, Vasari aber malte einen Christus nach der Beschreibung des Lentulus; die Kaiser nehmen göttliche Gestalt an, die Fürsten werden von Genien gekränzt und edle Tugenden stehen schirmend an ihrer Seite. Aufs Porträt sogar erstreckte sich bisweilen solch' rhetorischer Schwulst; Tommaso Cambi ließ sich in Lebensgröße und nackt als Endymion malen. Die Künstler aber waren noch nicht heimisch genug auf den Höhen des Parnaß und des Olymp, um allein Vorwürfe dieser Art erfinden zu können, darum wiesen ihnen oft genug die „letterati" den Stoff zu. „Et molto anchora gli gioveranno quei letterati copiosi con la cognitione di molte cose, a ordinar bene la compositione de l'historia." Albertis Traum hatte endlich Gestalt gewonnen, der Bund zwischen Kunst und Gelehrsamkeit war geschlossen!

Von gelehrten Freunden durch klassische Gefilde geleitet, schauten die Maler von den Höhen ihrer Bildung verächtlich auf die einfache Wirklichkeit hernieder. Ein Votivbild, in dem Salviati die Errettung eines Soldaten schilderte, galt Vasari

als „cosa bassa"; wir möchten gern dafür die „Pazienza" geben, eine glatte und nackte allegorische Frauengestalt, die den Aretiner begeisterte. Der Künstler selbst mag seinem Freunde Vasari die verächtliche Bezeichnung „cosa bassa" kaum übel vermerkt haben; er dachte wohl selbst nicht anders über dies kleine Bild; denn „obschon Salviati" — heißt es wiederum bei Vasari — „lieber in großen Werken sich betätigt hätte, brachte er doch, weil die Aufträge nicht so rasch kommen wollten, ziemlich viel Zeit mit dem Malen von Bildnissen zu." Der Porträts, die er selbst geschaffen, gedenkt Vasari kaum: „es würde langweilig (cosa tediosa) sein, und, die Wahrheit zu gestehen, ich habe mich dagegen gewehrt, soviel ich nur konnte." Seltsam, gerade um dieser Porträts willen, die sie ungern malten, lediglich wegen ihrer großen und vornehmen Art, verzeihen wir all' diesen Künstlern die gequält michelangeleske Wucht, die bombastische Phrasenhaftigkeit ihrer Fresken und Altargemälde. Von Pontormos Marter der Vierzig, von dieser unentwirrbaren Masse ineinandergeballter nackter Leiber wenden wir uns gleichmütig ab, verweilen ein paar Minuten vor der bannenden Häßlichkeit seiner „Parzen", vor diesen gelben Gesichtern mit den bösen Augen, vor diesen vertrockneten Fingern, dünn gleich Spinnbeinen, bewundern die dekorative Wirkung seiner „Anbetung der Könige", die wie der Entwurf zu einem prunkenden Fresko scheint, aber kehren doch immer, von selbst gleichsam, zurück zu dem Porträt des alten Francesco da Castiglione mit dem dunklen Barett und dem prachtvollen Senatorenprofil.

Und ebenso bei Franciabigio. Seine „Verläumdung des Apelles" wird nur den Kenner Lucians und Albertis interessieren, aber jenes Bildnis dort, das unendlich modern anmutet, wer könnte diesen Mann und die hoffnungslose Resignation seiner Augen je vergessen? In der blassen Herbstlandschaft, die Franciabigio dem Porträt als Hinter-

grund gegeben, klingt die Melancholie der Züge des Unbekannten nach; tote Blätter rascheln an den Bäumen, und die hageren laubentblößten Äste strecken sich gleich Armen in verlorener Sehnsucht aus . . .

Ein Bruder dieses Mannes, sein Geistesverwandter, dünkt der berühmte Goldschmied des Ridolfo Ghirlandajo. Auch er, ein Träumer im dunklen Gewand. Seine ungemein durchgeistigten Hände halten ein Geschmeide. In der Ferne tauscht ein kosendes Paar die Ringe. Sinnend, spöttisch und wehmütig zugleich schaut der Künstler auf das Werk seiner feinen Finger nieder, als ob er mit leiser Ironie an den holden Beginn und die weniger holde Fortsetzung also schöner Minnestunden dächte.

Gleich diesem Porträt galt voreinst auch die „monaca" des Bugiardini als Werk des großen Lionardo. Es wäre vermessen, nach einem Taine dies wunderbare Bildnis beschreiben zu wollen, die strenge Anmut dieses Nackens zu preisen, und die tragischen Kontraste des Gemäldes zu schildern, Gegensätze, die sich nicht aufheben, sondern einander stärken: Das Gebetbuch zwischen den nervösen Fingern und der volle Mund, der so gar nicht für Gebetsprechen bestimmt scheint, die ruhelosen Blicke der Augen und der schwarze Frieden des Nonnenhabits, das wie eine Fessel den machtvollen weißen Busen umzwängt. Lauter Kontraste. Ebenso die Landschaft: durch düstere und strenge Bogen leuchtet der blaue Himmel, man sieht das Kloster der Madonna di Cafaggio mit seinen kerkerhaften Fenstern, schaut aber auch die grünen Gärten, die bis zur alten „Porta San Gallo" sich breiten und aus verschwimmender Ferne tauchen die heiteren Hügel von Fiesole.

Am Beginn der Florentiner Porträtmalerei steht in massiver und breitbeiniger Wucht Castagnos Pippo Spano, ein Condottiere, das heißt kriegerische Tugenden im Verein mit rücksichts- und erbarmungsloser Energie. Da Castagno

diesen Recken malte, tobten in Florenz die Leidenschaften des Parteikampfes. Freiheit war das Panier, um das sich alles scharte, beherrscht zu werden von dem Willen eines Einzelnen schien das Furchtbarste. „È cosa più gloriosa essere uno onorevole ribello che uno schiavo cittadino!"

Am Ende der Florentiner Porträtmalerei stehen vergeistigte Jünglinge und melancholische Gelehrte; sie beben nicht vor Glück, wie Botticellis Augustinus, in der Seligkeit des Suchens und Findens, ihr Geist hat keine Energie; sie kennen auch nicht jene beschauliche Freude weltabgewandten Studiums, die Ghirlandajo in seinem heiligen Hieronymus voreinst verkörperte, – ihre Tätigkeit ist lediglich reflektierend, sie lesen müde und traurig in den Büchern nur, „daß wir nichts wissen können". „Denn", — heißt es bei ihrem Zeitgenossen Guicciardini — „die Philosophen und Theologen und all' die anderen, die von übernatürlichen und unsichtbaren Dingen schreiben, sagen tausend Narrheiten; in Wahrheit sind die Menschen im Dunkel über die Dinge, und dies Forschen diente und dient mehr, die Geister zu üben als die Wahrheit zu finden." Das klingt wie eine Bankerott-Erklärung des geistigen Lebens; und das politische? „Wer Volk sagt, sagt eigentlich Narr; es ist ein Monstrum von Verwirrung und Fehlern und seine eitlen Ansichten sind von der Wahrheit soweit entfernt als nach Tolomei Spanien von Indien." Darum ist der weltkundige Aristokrat auch kein Verehrer einer demokratisch-republikanischen Staatsform: „Ein Fürst gehört allen; alle sind gleichmäßig seine Untertanen, deshalb kann jeder hoffen, von ihm begünstigt und beschäftigt zu werden." So schrieb der Sohn eines freien Staates.

Hält man die Nüchternheit dieser Erkenntnis neben die prachtvolle Wildheit jenes anderen Satzes, den Rinaldo degli Albizzi einem Papst ins Antlitz zu schleudern wagte, vergleicht man ferner Rinaldos Zeitgenossen, die Menschen

der Castagno und Uccello mit denen Franciabigios, Pontormos und Salviatis, die selbst schüchtern, einsam und melancholisch dahinlebten, so versteht man ohne weiteres, daß die Tage der Republik Florenz, des freien Bürgertums und seiner Kultur gezählt waren. Ein kurzer, schrecklicher Todeskampf, und die Freiheit starb; vom Turme des Palastes der Signoria rauschten die Banner des Hauses Medici, der Gonfaloniere und die Prioren wurden abgelöst, erst vom Herzog, bald durch den Großherzog von Toscana. „Neu Regiment bringt neue Menschen auf"; alles ward nun anders. Den Bürger ersetzte der Kavalier, der Künstler diente nicht mehr als Glied des Staates dem Staate, nicht mehr als Freund dem vornehmen Privatmann und dessen Partei, sondern als Untertan seinem Fürsten; auf die sensitiven Träumer vom Ende der Republik, auf ihre schweigsame Trauer folgten die kühle Noblesse, das Selbstbewußtsein adeliger Herren, — nach Franciabigio kam Bronzino.

Die neue Auffassung des Menschen in der Florentiner Hofkunst wurde vor allem durch spanische Einflüsse gefördert. Mit Eleonora von Toledo, der Gemahlin Cosimos I. zogen halb-mystische Vorstellungen vom Gottesgnadentum des Herrschers in die Arnostadt ein. Sie wollte nicht wie eine reiche Kaufmannsfrau in Lorenzo's Palaste an der via larga hausen, wo alle Welt vorbeigeht; auch nicht im Palazzo Vecchio wie ein Bürgermeister auf dem Markte wohnen; nein, jenseits des Getriebes, erhaben über allen Gebäuden soll in majestätischer Pracht die Residenz des Gebieters sich erheben; darum kaufte sie aus eigenem Vermögen von Luca Pittis Erben diesen Palazzo, darum, aus der gleichen Anschauung heraus, begünstigte sie die exklusive Kunst Bronzinos.

Im Jahre 1512 noch hatten die Florentiner über hispanische Art ihre eigenen Ansichten: „Die Verstellung", meinte Guicciardini, „ist dieser Nation angeboren, . . .

dieser Verstellung entstammt ihr Heucheln und zeremoniöses Tun." Anderen Italienern imponierte gerade dies Abgemessene und Abgezirkelte der Bewegungen, die posierte Undurchdringlichkeit der Mienen, der verächtliche und kalte Stolz im Auftreten des Hidalgos, und Castiglione empfahl im „Cortegiano" seinen Landsleuten geradezu, an Stelle der französischen „pronta vivacità" die „gravità riposata" der Spanier als Vorbild sich zu nehmen.

Castiglione schrieb in seinem Cortegiano eines jener typenschaffenden Bücher, die charakterisch für die große Art des Cinquecento sind. Er zeigt das Wesen des idealen Kavaliers vom Hofe, des vollkommenen Menschen, der freilich beim Baron erst anfängt. Man muß den Cortegiano kennen, um Bronzinos neue Menschen zu begreifen. Die Kleidung des Kavaliers, verlangt Castiglione, sei ernst und vornehm, das heißt entweder ganz schwarz oder zum mindesten dunkel; festliche Schärpen über den Waffen mögen hell sein, „pomposi e superbi"; „im übrigen jedoch soll die Tracht jenen Ernst aufweisen, der den Spaniern so wohl ansteht; denn das Äußere zeugt oft vom inneren Wesen eines Mannes" . . . . Die Mienen des Cortegiano sollen ein vornehmes „Sich um die andern nicht kümmern", eine ja nicht affektierte „sprezzatura", eine gewisse liebenswürdige Verächtlichkeit zur Schau tragen; Geste und Gebärden seien ernst und gemäßigt, „temperati con un volto accomodato . . ." So malte Bronzino, der Ahne des Velazquez, die Medici und ihre Kavaliere; exklusiv und unnahbar vornehm, von selbstverständlicher Noblesse und höfischer Zurückhaltung erscheinen sie. Seine Porträts sind von frappanter Wirklichkeit; trotzdem erfährt man niemals, wie Bronzino über seine Modelle denken mochte. Die Unvorsichtigkeit, Porträts höchster Herrschaften als Charakterstudien zu behandeln, beging er nie;

das wunderbare Bildnis des Luca Martini gestaltete er zum Denkmal rücksichtsloser Tatkraft, energischer geistiger Arbeit; mit wahrer Wonne malte er die gesunde Frische dieser self made man-Hand; — Medicäer-Hände, rot von heimlich vergossenem Blute, wusch er stets mit allen Wohlgerüchen Arabiens weiß. Niemals auch war er indiskret; pedantische Ähnlichkeit strebte er nicht an. Seine Porträts erfüllen eine Forderung von Reynolds: „Die Ähnlichkeit eines Porträts besteht mehr im Bewahren des allgemeinen Eindruckes des Gesichtes als in der genauesten Ausführung der Züge oder irgendwelcher einzelner Teile. Die Beziehung auf das Allgemeine adelt erst eigentlich den Gegenstand der Darstellung" . . .

Vielleicht trägt gerade dieser Mangel an photographischer Treue, die „Beziehung auf das Allgemeine" neben einer Notiz des Vasari die Schuld, daß eines von Bronzinos schönsten Bildnissen, jenes des Herzogs Guidobaldo II. von Urbino bis in allerjüngste Zeit als Porträt des Ippolito de' Medici und als Werk Pontormos galt. Ohne den überflüssigen Pomp des Barock, durch die erlesensten Mittel bringt Bronzino hier die soziale Stellung des Porträtierten zum Ausdruck. Die Brust deckt ein Plattenharnisch von bester lombardischer Arbeit, die Rechte ruht auf einem Helm, denn „die wichtigste und passendste Beschäftigung des cortegiano ist jene mit den Waffen". Die weiße Linke spielt am Halse einer Dogge, „denn die Jagd," — heißt es wiederum bei Castiglione — „è veramente piacer da gran signori." Als achtzehnjährigen Prinzen hat Bronzino den Herzog gemalt und gab ihm jenes „grave e taciturno", jenen schweigsamen Ernst, den Castiglione vom Jüngling verlangt. Es wurde ihm leicht; denn Guidobaldo war von Natur aus melancholisch, ein Gelehrter. Der Harnisch paßte diesem traurigen Fürstensohn nicht mehr so vortrefflich wie auf Tizians Bilde seinem Vater, dem

furchtbaren Francesco Maria. Aber der Prinz von Urbino wollte sich nun einmal im blinkenden Harnisch sehen, und monatelang mußte Bronzino darum in Pesaro geduldig auf die Ankunft des Mailänder Panzers warten. Guidobaldo suchte in jeder Art dem Ideal Castigliones nahezukommen, die Kenntnis der „lettere" mit jener der Waffen zu verbinden. Eine griechische Inschrift am Helm gibt diesem Streben auf Bronzinos Gemälde symbolischen Ausdruck. Guidobaldo war einer der letzten Herrscher, die so dachten. Sein Nachfolger schon, Francesco Maria II. empfahl seinem Sohn: „Gebet Euch nicht zu sehr dem Studium der Wissenschaften hin, weil das von wichtigeren Dingen abhält und melancholisch macht" ....

Solche Sätze klingen wie ein Grablied auf die harmonisch-allseitige Ausbildung der Renaissance-Menschen. Sie waren gestorben, auch in Florenz. Betrachten wir die vielen, stets tüchtigen und geschmackvollen Portraits der Nachfolger Bronzinos, betrachten wir all' diese Prinzen und Prinzessinnen, jene gebietenden Mienen, in denen die große Geschichte einer großen Zeit zu lesen, — wir suchen sie vergebens. Die Damen sind stolz, von strenger und abweisender Noblesse, die Männer — Beides verbot einst Castiglione — gesucht landsknechthaft oder kokett feminin. Ein Porträt nur, eigentlich ein Modell fesselt die Aufmerksamkeit, Vittoria della Rovere, des zweiten Ferdinandos Gattin. Majestätisch gleich einer Gentildonna des Cinquecento, heiter wie eine Mondaine des Rokoko, steht sie ohne zeremoniöse Feierlichkeit, mit enthülltem Nacken, ohne beengende Halskrause lächelnd da; die wunderbar südlichen Augen verfolgen uns noch lange. Sustermans hat sie gemalt, das Modell aber wurde seiner Kunst gefährlich, — man übersieht sie. Ein Tizian nur, ein Ganz-Großer, darf ungestraft solche Frauen malen. Das Schicksal ist bisweilen neidisch. Hundert Jahre früher

hätte diese Prinzessin leben müssen, — und die Welt wäre reicher um ein Wunderwerk erlauchter Kunst, es gäbe eines jener Bilder mehr, vor und von denen wir träumen ....

Bei den Medicäern hörte die Liebe zur Kunst an den Landesgrenzen nicht auf. Wer ihrem Dasein festliches Gepräge gab, im Bilde zeigte, wie der Mensch, über sich selbst hinauswachsend, zu einer höheren Gegenwart gelangen könne, wer durch fürstliche Eleganz auch nur den Schein, den Abglanz wahrer Größe borgte, — er war willkommen. Darum ließen sie die Plafonds ihrer Säle von den pompösen Malern des Barock schmücken, darum liebten sie die Venezianer und Raffael.

Noch Perugino, der Lehrer Raffaels, macht in diesen Räumen keine gute Figur, erinnert an den Provinzialen in der großen Stadt. Tugenden und Vorzüge von Menschen und Kunstwerken sind nur relativ; wie anders würde seine Grablegung im schweigenden Dämmern einer Kirche, in der weltverlorenen Einsamkeit einer Kapelle wirken! Denn Perugino ist nicht der religiöse, aber der Kirchenmaler par excellence.

Vor dem Pathos Botticellis mochte die tränenselige Andacht des gewöhnlichen Kirchenbesuchers sich klein und schwächlich fühlen; bei Giovanni Bellini wiederum ließ Marias Feierlichkeit, der Ernst all' dieser strengen Heiligen kein herzliches Verhältnis zwischen dem Betenden und den Himmlischen aufkommen, ihm fehlte der Zugang zur Welt des Bildes; ihre Bewohner würdigten den Flehenden keines Blickes. Vor Peruginos Gemälden ließ sich's besser knieen. Seine Madonna ist taubensanft und gütig, ein Kind des Volkes und versteht seine armen Schmerzen, und was in einer Galerie an seiner Grablegung störend

und aufdringlich scheint, der ständige Connex zwischen Bild und Betrachter, — er gerade mußte Perugino alle erbauungsbedürftigen Gemüter gewinnen. Sorgsam hüllen die Getreuen Christi Leichnam in weiße Linnen, klagend zeigen sie einander die Nägel des Kreuzes, — und schielen heimlich aus dem Gemälde heraus; Josef von Arimathia wendet sich geradezu an's Publikum. Vielleicht klingt darin eine alt-umbrische Neigung zu Dialogen nach. Schon zweihundert Jahre vor Perugino schilderten die Franziskaner-Poeten wie Jacopone da Todi, das Leiden des Heilands in Wechselreden; auch der Leser, besser wohl der Zuhörer, wird häufig direkt angesprochen:

Or esguardate, crudei peccatori,
Che dura morte fe Cristo per noie.
Chè lo suo corpo si fo forte frustato,
De corona de spine si fo encoronato . . .

Auch an Savonarolas Auftreten könnte man bei dem agitatorischen Charakter dieser Grablegung denken. Perugino malte sie zu Florenz, im Jahre 1495, als der Dominikaner fast unumschränkte Macht über die Seelen hatte. Die Pietà ward zum bevorzugten Thema seiner Anhänger. Michel-Angelo und Botticelli, Filippino und Giovanni della Robbia, jeder komponierte in seiner Weise die Trauersymphonie auf den Tod des Erlösers. Auch Perugino. Er war immer lau im Glauben und starb im Verdachte des Atheismus. Ob Fra Girolamos Donnerworte ihn damals aus seiner geschäftsmäßigen Sentimentalität zu echter Religiosität aufgegeißelt hatten, ob der allzeit Kluge sein Talent achselzuckend in den Dienst einer gerade herrschenden Mode gestellt, — wer mag dies heute entscheiden? Michel-Angelos schweigende Tragik, das leidgequälte Stöhnen Botticellis, sein furchtbarer Schrei aus tiefster Seele heraus, — all' dies war Perugino fremd. Genug, daß sein gewohntes Pianissimo des Empfindens

zu einem klangreichen Mezzo-Forte emporschwillt, die ruhige Contemplation durch Handlung und Bewegung ersetzt, der allzu süße Lyriker beinahe zum Epiker wird. Die schwere Träne, die Marias Augen entrollt und Rogier van der Weyden wohl gefallen hätte, jener traurige Blick, den die schmerzensreiche Mutter auf den Sohnesleichnam heftet, eine so unsagbar rührende Gestalt wie die Schwester des Cleophas, die vor dem Toten verzweifelt die Arme breitet, die schwermütige Landschaft endlich, deren Flüsse müde dahin schleichen, Türme und Kuppeln, um die geisterhaft die Dämmerung webt, — nichts von all' dieser Schönheit gelang Perugino zum zweiten Male. Die künstlerische Höhe dieser Pietà erklomm er nimmer wieder und den Mann, der sich schließlich so trivial und schwächlich kopierte, wie er's in seiner „Anbetung des Kindes" getan, konnte ein Michel-Angelo auf offenem Markte ruhig als „goffo" dem Spott der Jugend preisgeben.

„Wie denken Sie über Raffael?" Man veranstaltet in unseren Tagen so viele Enqueten, interviewt alle möglichen Leute über die unmöglichsten Dinge; warum legt man den „Intellektuellen" diese Frage niemals vor? „Lieben Sie Raffael?" „Ja." „Warum?" „Lieben Sie Raffael?" „Nein." „Warum?" ... Die Begründungen der Antworten müßten dann verglichen, Art und Wesen derer, die sie gaben, in Betracht gezogen werden; so könnte man einen interessanten Beitrag zur Psychologie unseres Kunstempfindens erhalten. Die Menschen von heute leiden am Leben, und manche flüchten vor seinen Problemen, in die Vergangenheit. Auch den anderen, die mutig den Kampf aufnehmen, ist das Leben ein Kompliziertes, Wirres und Verwirrendes, ein Vielfältiges. Raffael war „einfältig". Kunst und Leben, Antike und Christentum: an diesen Gegensätzen haben vor und nach Raffael die Größten

gelitten; ihm bedeuteten sie nur verschieden geartete Teile jener Schönheit, von der seine Seele voll war; in den Dingen fand er sie niemals rein und vollkommen, darum formte er sie, gemäß der „Idee", die von jedem Dinge in seiner Seele wohnte. Raffael war der spätgeborene Erbe einer reichen Kultur; das drückte ihn jedoch niemals quälend nieder; er mußte viele Entwickelungen durchmachen, — gelitten aber hat er nie daran. Der träumerische Knabe mit dem zagen Empfinden der Umbrier stand in Florenz bewundernd vor der Mona Lisa und reifte an Fra Bartolommeos großer Liniensprache; in Rom lernte er von Sebastiano del Piombo die Farbenseligkeit der Venetianer; Michel-Angelos leidende Titanen öffneten dem Staunenden endlich den Blick für Abgründe, die er vordem nie geahnt. Stets war er fremder Anregungen voll; die anderen wiesen ihm Probleme, aber Raffael löste sie; er war es immer, der das letzte, das entscheidende Wort sprach; das meiste, was er schuf, ist schlechthin vollendet, von jenem süßgeheimnisvollen Glücksgefühl, jenem „Über dem Leben Schweben", von jener schöneren Gegenwart, für die uns eben nur eine Bezeichnung gegeben — raffaelesk.

Der Palazzo Pitti lehrt Raffaels Werden und Wachsen gut verstehen. In der nur ganz wenig lionardesken „Madonna del Granduca" erscheint er noch als Urbinate, als Kind Umbriens, aber schon wie ein höherer Perugino. Die Madonna hält, gleich den meisten Marien Raffaels, eine glückliche Mitte zwischen Himmel und Erde, konkreter gefaßt, etwa zwischen der Madonna Botticellis und jener Andrea del Sartos; Irdisches und Göttliches durchdringen unlösbar einander; das milde Neigen des Hauptes bringt uns Marias Erhabenheit menschlich nahe.

Was dem rastlos Lernenden die Arnostadt geben konnte, lehrt die Madonna del Baldacchino. Raffael sollte dies

Gemälde für die Kapelle der Dei in St. Spirito schaffen, aber von der Staffelei weg rief ihn Julius II. nach Rom; eine schwächere Hand vollendete später das Bild; für die Gruppe der Heiligen zur Rechten Marias ist Raffael nicht verantwortlich. Hier scheint das Problem gelöst, Maria gleichzeitig als Mutter und Königin zu schildern. Madonnas Thron stellte Raffael in die Mitte des Gemäldes. Das ist quattrocentistisch, feierlich im Sinne Botticellis, Peruginos und Bellinis. Aber Maria neigt das Haupt, biegt wunderbar sanft den Körper zur Seite, die Blöße des linken Fußes schimmert hell unter dem Blau des Mantels hervor, ein Zipfel des Gewandes fällt nachlässig über den Rand des Thronbaues, — alles Zeremoniöse und Strenge ist überwunden. Auf Marias Knie tändelt das bambino. Die Hände der Mutter spielen mit denen des Kindes. Das neckische Kosen der Hände sieht einfach aus, so selbstverständlich, und man vergißt, daß gerade dies die höchste Stufe in der Kunst bedeutet, jene, die zuletzt erklommen wird.

In der „Madonna della Sedia" aus den römischen Tagen malte Raffael „die schönste Italienerin als Maria". Gern vergißt man, vielmehr, es kommt einem gar nicht zum Bewußtsein, daß auch hier eine fast hundertjährige Aufgabe der Kunst, das Tondoproblem endgültig gelöst wurde; aber es genügt — bloß im Palazzo Pitti — ein Blick auf die Rundbilder Botticinis, Granaccis, Albertinellis und selbst des großen Signorelli, um einen das prachtvolle Zusammenschließen der Figuren bewundern zu lehren. Die schräge Stellung der hellen Gruppe gegen einen dunkleren Hintergrund gehört bereits dem barocken Kunstempfinden, das auch die „Madonna dell' Impannata" für sich in Anspruch nehmen darf. Denn die Behandlung des heiligen Stoffes als Familienidyll — die heilige Katharina kitzelt den lachenden Jesusknaben unterm Arm — das Betonen der niederen Abstammung des Erlösers durch Marias ärmliche Tracht

sind Geist vom Geiste des seicento. Ob auch — wie manche Forscher heute meinen — das Tuchfenster (impannata) auf Armut und Niedrigkeit hinweist, ist zweifelhaft. Rühmt Sansovino doch im Jahre 1581 an den venezianischen Palästen noch als besondere Merkwürdigkeit die Glasscheiben der Fenster.

Für die Madonna dell' Impannata entwarf Raffael nur mehr den Karton; auch bei der „Vision des Ezechiel" mußte er die Ausführung des miniaturhaft feinen Bildes Giulio Romano überlassen: dem Propheten, der am Rande eines Felsens steht, offenbart sich von goldenem Strahlenglanz umflossen, ruhend auf den Evangelisten-Tieren, der Gebieter der Himmel und der Erden. Raffael schuf hier einen neuen Typus für Gottvater, der nichts mehr vom gemütlichen alten Herrn des Quattrocento hat; er wurde — Vasari bemerkt es schon — zum christlichen Zeus; das Zürnen dieser Brauen kann wohl eine Welt erschüttern.

Als hellblickender Beobachter des Wirklichen malte der junge Raffael die reichen Kaufherrn von Florenz und ihre Frauen. Ein grandios Gestaltender, ein Typen-Schaffender spricht aus seinen Bildnissen römischer Prälaten; heute noch erfüllen sie unsere Seele mit dem Abglanz leoninischer Tage, bewundert unsere Sehnsucht die große und ruhige Harmonie dieser Männer, die anscheinend nie an ihrem Dasein gelitten.

In den scharfen, beinahe noch harten Linien des Quattrocento hebt sich das Porträt eines kühl und kalt wägenden Großkaufmannes, des Angelo Doni von der hellen Landschaft ab; ein feiner Sinn für Luxus im Kostüm, die Freude an geschmackvollem, nicht überladenem Reichtum weisen auf den späteren Kavalier des römischen Hofes hin. Dem Hang zu diskret angedeuteter Eleganz und edlen Trachten

konnte Raffael im Porträt von Angelos Gemahlin, der Maddalena Doni besser Folge leisten. Am Busen dieser Patrizierin, deren Haltung sichtlich von der Mona Lisa bestimmt wurde, leuchtet, gold- und perlenschwer, ein Geschmeide; von blauem Damast sind die Ärmel, Gold verziert den Saum des roten Gewandes. Umbrisch zart und frühlinghaft ist die Landschaft. Trotzalledem hätte Raffael aus dem Bilde dieser Gentildonna, in deren Adern das edle Blut der Strozzi rollte, nur wenige Jahre später ungleich mehr gemacht. Schon das schöne Porträt jener großäugigen Dame, die man wegen des starken Busens nicht gerade geschmackvoll „la gravida" nennt, scheint bei der nämlichen Neigung zu Schmuck und Damast viel nobler und größer gehalten. In Rom endlich, der Hauptstadt der Welt, streifte Raffael alles Befangene ab, vertauschte das umbrische Provinzgewand mit dem Prunk des Cortegiano, ward zum Maler des glänzendsten Hofes der Christenheit, der Schilderer des geistigen Roms, das in jenen glücklichen Tagen noch mit dem geistlichen zusammenfiel.

Raffael malte zwei Renaissance-Päpste, Julius II., den Condottiere-Priester und den medicäischen Leo, der, obschon keine hervorragende Individualität, gleichwohl dem Zeitalter der großen Persönlichkeiten den Namen geben durfte. Vom Porträt Julius II. besitzt die Tribuna der Uffizien das Original, der Palazzo Pitti eine vorzügliche, in venetiansch-roten Tönen gehaltene Kopie. Ihre starken Gegensätze in der Betonung von Licht und Schatten weisen sie dem beginnenden Barock zu; es ist darum für die Auffassung des Menschen in zwei aufeinanderfolgenden Kunstrichtungen interessant, Kopie und Original miteinander zu vergleichen. . . .

Leo X. mit den Kardinälen Giulo de' Medici und Lugi de'Rossi: Die malerische Wirkung der vier verschiedenen dunklen Rot an den Gewändern des Papstes, der Kardinäle

und der Purpurdecke des Tisches mag nicht leicht übertroffen werden; die strenge Architektur der Säulen im Hintergrunde steigert noch den Eindruck des Monumentalen und das Ganze ist von unsagbar feierlichem und majestätischem Ernst. Erinnert man sich vor Leos Bildnis der Beschreibung, die Paolo Giovio von dem Papste hinterlassen, so gewinnt man das reinste Verständnis für das Wesen des Porträtisten Raffael. Über das breite aufgeschwemmte Gesicht mit dem dicken wulstigen Mund konnte er nicht hinwegtäuschen. Die Augen waren infolge der hochgradigen Kurzsichtigkeit des Papstes klein geworden, ihr Blick hatte etwas Stechendes, auch trug Leo stets ein Lorgnon. Raffael wollte und konnte dies kaum verbergen, aber er legte vor den fürstlichen Kenner ein Missale, dessen bunte Miniaturen Leo durch eine goldene Lupe betrachten will; so verwandte Raffael einen Defekt des physischen zur vornehmsten Charakteristik des geistigen Menschen. Das kostbare Meßbuch und jene silberne Handglocke, die — ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst — vor dem Papste auf dem Tische ruht, beschreiben ebenso kurz als eindringlich die Atmosphäre, die geistige Luft, die jene drei Priester atmeten; Epikuräer mit genußfrohen Lippen sind es, denen man den berühmten Ausspruch „godiamoci il papato, poichè Dio ce l'ha dato", wohl zutrauen mag.

Gleich einer Ergänzung zum Bilde des Herren muten die Porträts der Diener, der Kardinäle Inghirami und Bibbiena an. In dem Bildnis Inghiramis — der Palazzo Pitti besitzt nur die Kopie — mußte Raffael eine ähnliche Schwierigkeit überwinden wie später, da er Leo malte. Denn der dichtende Archäologe, den sie „Fedra" nannten, weil er in einer Aufführung des Hippolytus von Seneca als Phädra den ganzen Hof entzückt hatte, — er schielte. Raffael setzte den „gravem poetam," wie man den etwas beleibten geistlichen Dichter gutmütig spottend hieß, an einen Schreib-

tisch, wandte ihm den Blick gleichsam inspiriert nach oben, wiederum den körperlichen Fehler zum Ausdrucksmittel einer begnadeten Tätigkeit des Geistes nutzend.

Giuliano de' Medici, Leos Nipote, sollte mit seiner Gattin nach Rom kommen; daraufhin schrieb der Kardinal Bibbiena: „Gott sei gelobt, denn hier fehlte uns nichts als ein Damenhof . . .“ Sein Porträt gibt zu diesen Worten den Kommentar. Nur das Haupt hat Raffael gemalt, die „grazia del volto“, die Castiglione an seinem Freund gerühmt; die Ausführung der Gewandpartien mußte der Vielbeschäftigte Schülerhänden überlassen. Dieser Kopf aber bleibt unvergeßlich. Als echter Diplomat der Kurie erscheint Bibbiena, mit unheimlich klugen und scharfen Augen, als soignierter Weltmann dabei, Causeur und Kavalier; um die Lippen zuckt der feine Spott der Welt- und Lebenskünstler. An einem daseinsfreudigen Hof, unter frohen Damen, — er war, laut Isabella Gonzaga, unübertroffen im Erzählen galanter Dinge, — im Atelier eines Künstlers muß dieser Kardinal eine prachtvolle Figur gemacht haben.

Ein einziges Frauenbildnis nur aus Raffaels glanzreichen Römertagen verwahrt der Palazzo Pitti, das Porträt des Modells der sixtinischen Madonna; in seiner fast überirdischen Reinheit sticht es seltsam ab von den höfischen Herren. Die dunklen Augen dieser „Donna velata“ leuchten ohne Glut, tief und ruhig; die Anordnung des weißen, goldgestickten Gewandes ist voll feierlicher Majestät und das Ganze scheint voll jener Scheu und heiligen Ehrfurcht, die jeder große Künstler dem Mysterium-Weib entgegenbringt.

Die Snobs von heute zitieren wohlgefällig vor der Madonna della Sedia die frechen Spöttereien der Goncourts oder Huysmans Wort von der „sourde mediocrité“. Trotzalledem ist Raffaels Charakterbild in der Kunstgeschichte ernstlichen Schwankungen nicht mehr ausgesetzt. Der Par-

teien Gunst bedarf es nicht, der Haß scheint lächerlich. Und sollte wirklich je eine Zeit kommen, die, wie die höfliche Umschreibung lautet, für Raffael nur mehr „historisch" empfinden könnte? Kaum. Ein Bild zum Mindesten wird immer tröstend und beglückend in die fernsten Jahrhunderte strahlen: das Bild von dem Frühlingsohn, „vor dem jede üble Laune dahinschwand, der alle niedrigen und gemeinen Gedanken aus den Seelen scheuchte," das Bild vom sonnigen Künstlerkönig, der mit einem bewundernden Gefolge von Malern und Kardinälen durchs Rom der Renaissance zum Vatikan zog, dessen Schritten die schwärmerische Liebe der Frauen, die Verehrung der Männer folgte, und der nach einem märchenhaft reichen Leben in der Blüte seiner Jahre ins Grab sinken mußte; dies Bild wird nie vergehen und immer erregen „unendliche Sehnsucht."

In Florenz sprechen die Menschen den härtesten Dialekt der italienischen Zunge. Streng und scharf, dantesken Terzinen vergleichbar, stehen der wilde Palazzo vecchio, die Zinnen an den Türmen, die Kuppel des Domes gegen das trockene und klare Blau des Himmels. Das Geschlecht, dessen Kastelle auf allen Höhen trotzten, das Straßenquartiere zu Festungen wandelte, schenkte der Welt die großartigste Skulptur seit den Tagen der Hellenen, und die ersten Werke der neuerwachenden Kunst feierten die kraftstrotzende Wucht des Condottiere.

Um San Marcos Campanile schwirren die Tauben, die orientalischen Kuppeln tauchen in ein Meer von Schimmer und Duft; Venedigs Menschen sprechen in weichen melodischen Lauten und schmückten ihre Paläste mit aller wollüstigen Pracht der großen Erotiker des Ostens; die Künstler entdeckten den goldenen Glanz, das Flimmern und Leuchten der Farben, Venus entstieg, — wie die Renaissance-

dichter sangen — am Lido den Wogen und die Musik hat, nach Sansovinos stolzem Satze, „la sua propria sede in questa città . . .". Der Charakter von Florenz ist männlich, der Venedigs weiblich. Zwischen den Katzen, dem Lieblingstier der Venetianerinnen, den Farben, der Musik und den Frauen waltet ein geheimer Zusammenhang; die das empfinden, bedürfen keiner Erklärung, und die andern könnten es nie empfinden. Venedig ist feminin und darum dankten zu allen Zeiten jene, die Musik lieben und die Küsse der Frauen, graziösen Prunk, Geheimnis und Masken, dem Reichtum Venedigs ihr Bestes.

Venedigs Art spiegelt am reinsten jener Künstler wieder, den man, eine bekannte Wendung Bürger-Thorés variierend, „le Vénitien, le plus Vénitien" heißen könnte, — Giorgione. Die drei Grundtöne des spezifisch-venetianischen Akkordes, Weib, Musik und Farbe klingen hell in seinem Werk, aus seinem Leben.

Schon Vasari mochte dies empfinden: „Während Giorgione trachtete, sich und seinem Vaterlande Ehre zu bereiten, war er viel in Gesellschaft und suchte seine Freunde durch Musik zu vergnügen; hierbei verliebte er sich in eine Frau..." und prägnanter noch schreibt er: „Giorgione gab sich beständig den Freuden der Liebe hin, das Lautenspiel entzückte ihn . . ."

Giorgione war der Schöpfer der Farbenlyrik, die Madonna von Castelfranco und die Venus in Dresden bedeuten eine unvergängliche Offenbarung von Frauenschönheit, das „Konzert" des Palazzo Pitti endlich ist das wunderbarste Musikbild der Welt. Manche meinen, der junge Tizian habe es gemalt. Vielleicht. Jedenfalls aber ist das Gemälde so ungemein giorgionesk empfunden, daß man's getrost im Zusammenhang mit diesem Einzigen nennen darf. Der Besteller dieses Gemäldes wollte gewiß nur ein Gruppen-

porträt, wie es all' die späteren Musikbilder auch sind. Der Künstler gab mehr, zeigte, welchen Eindruck Musik auf drei verschiedene Temperamente in drei verschiedenen Lebensaltern macht. Zum erstenmal ist hier die Wirkung der einen Kunst durch die andere beschrieben. Dieser Mönch, dessen nervöse und ganz spiritualisierte Finger aus den Tasten des Spinettes ihre — oder seine — Seele holen, hat die furchtbarsten Kämpfe mit sich selbst auszufechten; Erinnerung und Sehnsucht weiten seinen Blick, Verzweiflung breitet um ihn die schwarzen Flügel; ein älterer Freund, der all' dies schon gelitten, legt voll trauriger Milde die Linke auf seine Schulter. Vergebens. Er gewahrt es nicht. In seinen Fingern ruht der Geist der Evokation und seine Augen starren in jene andere Welt, deren Rätsel die Töne uns entschleiern. Der junge Nobile zu seiner Rechten versinkt in wonnige Wehmut, träumt nur die süßen Träume der Jugend. Man kann diese psychologische Studie nicht genug bewundern. Man betrachte die Augen dieser drei Männer. Beim Mönche rollen sie in heftig-holdem Wahnsinn, der Hauptakzent liegt auf dem Weißen der Iris. Alle späteren Visionsbilder haben davon gelernt. Die Augen des Ältesten und des Jüngsten bewegen sich kaum. Die Sterne leuchten, resigniert bei dem einen, schwärmerisch bei dem anderen. Und welches Feingefühl für den Stimmungswert der Farbe! Auf dem dunklen Barett des Jünglings scheint das Weiß der Federn eine Fanfare, beim Chorhemd des Alten wirkt es sanft und schwermütig.

Auch in den „drei Lebensaltern" handelt es sich unter dem Vorwand eines Gruppenporträts um eine Charakterstudie. Als ihr Maler gilt heute Morto da Feltre. Die Gegensätze sind hier nicht so schneidend scharf, Temperamente und Charaktere liegen nicht so weit auseinander. Die Kontraste werden mehr durch die Jahre bedingt: Auf das Notenblatt in der Hand eines Jünglings weist die aus-

drucksreiche Hand des älteren Mannes; aber die ungehörte Musik durchwühlt und durchschauert die Beiden natürlich nicht; wie ein Sammler auf einen Stich, schauen sie auf das Papier. Der Alte mit der prachtvoll durcharbeiteten Stirn, hinter der Gedanken hämmern, blickt, mit einer schmerzlichen Frage um die harten Lippen, aus dem Bilde heraus...

Giorgiones Einfluß auf die Künstler Ober-Italiens war groß; eine unkritische Vergangenheit taufte alle Werke, in denen man seines Geistes einen Hauch verspürte, schlechthin auf den Meister von Castelfranco, und so wurde „Giorgione" in den italienischen Galerien ein Sammelbegriff wie etwa Luca d'Olanda. So galt zum Beispiel auch das kleine Cassone-Bild des Palazzo Pitti „Die Findung Mosis" voreinst als Werk Giorgiones. Heute wird es dem Bonifazio de' Pitati zugewiesen. Die Venetianer bevorzugten dies Thema aus ähnlichen Gründen wie die Florentiner die Darstellung der Epiphanie. Diese konnten das Gefolge der anbetenden drei Könige aus männlichen Bildnissen zusammenstellen, die Venezianer benützten den religiösen Vorwand, in den Begleiterinnen der Prinzessin zu zeigen, was Venedig an schönen Frauen und aristokratischer Eleganz besaß. Auch Bonifazio tat dies. Sein Gemälde ist nur klein; trotzdem läßt es deutlich fühlen, was den meisten venetianischen Werken — im Gegensatz zu den florentinischen — eigentümlich scheint. In deren Bildern interessiert zunächst ihr Maler, der Mensch, der jubelt und klagt, leidet und mit dem Schicksal ringt; bei den Venetianern hingegen empfinden wir deutlicher die Kultur, die ihre Werke hervorbrachte und deren Exponenten sie sind; der spezifisch-venezianische Duft entströmt ihnen, ein beglükkendes Parfüm von Reichtum und artistischem Lebenssinn..

Man geht heute streng mit den Gemälden ins Gericht, die einst Giorgiones Namen trugen; jene Nymphe, die

zähnefletschend und lustglühend ein Satyrknabe verfolgt, stammt sie wirklich, — man möchte sagen, — „nur" aus Dosso Dossis Atelier? Gewiß, dieser Ferrarese, der in seiner Bedeutung für die Entwickelung des Sittenbildes noch nicht hinreichend gewürdigt ist, konnte viel. Aber ihn „schuf aus gröberem Stoffe die Natur". Seine Phantasie war derber, seine Sinnlichkeit bisweilen roh. Der Künstler, der die „Bambocciata" gemalt, eine Orgie toll gewordener Greise, das Bacchanal saftstrotzender Weiber, die Scherze weintrunkener Lippen, das Lachen ausgeschriener Kehlen, — können wir ihm auch die schilfhaft biegsame Grazie dieses weißen Nymphenleibes danken, der von innerem Feuer vibriert, war Dossi der Mann, das katzenhafte Schillern dieses lachenden Mädchenblicks festzuhalten, und wie soll man, — Dossis Autorschaft zugegeben, — die frappante Ähnlichkeit dieser Nymphe und der Venus Giorgiones ungezwungen sich erklären? Hat er nicht vielleicht nur ein verschollenes Werk des Venezianers kopiert, kopierend vergröbert?

Von jenem Schüler Giorgiones, der die römischen Kardinäle zuerst venezianische Farben bewundern lehrte, von Sebastiano del Piombo besitzt der Palazzo Pitti zunächst das Porträt eines sinnlichen und malitiösen, anscheinend sehr vornehmen Herrn. Die freie und dekorative Behandlung des Pelzwerkes muß, wie in den anderen Bildnissen Sebastianos, auch an diesem den Römern nicht wenig imponiert haben. Der Dargestellte selbst scheint unheimlich und bedeutend zugleich; man möchte gern seinen Namen wissen. Das zweite Gemälde von Sebastiano hier ist das „Martyrium der heiligen Agathe". Er schuf das Bild — „una cosa rara" nennt es Vasari — für den Kardinal Rangone, anno 1520, in den glücklichsten Tagen seiner Kunst, da er noch venezianische Farben und Michel-Angelos Formen

miteinander verband. Das Leuchten dieses wunderbaren Frauenkörpers, das Funkeln der Helme, der zurückgeschlagene Vorhang und die Berglandschaft dahinter, — alles ist venezianisch. Das tiefe Blau und Gelb der Wolken gehört Giorgione, von Michel-Angelo dagegen stammen die Riesenformen der nackten Heiligen und die Wildheit der Folterknechte; den ganzen Vorgang in seiner Bewegtheit aber hätte — zwei Jahre erst nach Tizians Assunta — außer Buonarottis Freund kein anderer der ruhigen Venezianer damals schildern können. Der Heiligen werden die Brüste ausgerissen. Solcher Märtyrerbilder gab es nicht allzuviele in der Kunst Venedigs, und vielleicht ist es nicht uninteressant, ein paar Martyriums-Darstellungen vom Quattrocento bis zum Rokoko nebeneinander zu halten.

Als typisch für das Quattrocento — wenn schon im Jahre 1520 gemalt — kann Vincenzo Catenas „Martyrium der heiligen Cristina" in der Kirche von St. Maria mater Domini zu Venedig gelten. Das Seil mit dem Mühlstein umschlingt bereits den Hals des Mädchens; dem empor gewandten Blick der Heiligen jedoch erscheint Christus in schimmernden Wolken. Der Augenblick *vor* dem Martyrium ist dargestellt; Angst und Schmerz, die irdische Qual, kurz alles Momentane wird noch verneint zugunsten des Ewigen, der himmlischen Freude, und deren Ahnung spiegelt sich rührend im Auge der Märtyrerin. Sebastiano del Piombo gibt den *Beginn* des Martyriums; die Henker setzen eben die Zangen an. Die schauderhafte Marterszene selbst malte er nicht; das Cinquecento hätte sich kaum einen verstümmelten Frauenkörper gefallen lassen, und Sebastiano, sein echtgeborener Sohn, wollte auch nur einen großen und noblen weiblichen Akt geben. Das Antlitz der Heiligen, die keiner tröstenden Vision bedarf, ist eisig kalt. Das fanatische Barock hingegen schildert in den grausamsten und düstersten Farben das Martyrium *selbst*;

der Himmel aber verläßt jene nicht, die an ihn glauben; seine Boten nahen den Gefolterten, nicht bloß tröstend, sondern als Befreier. Im Palazzo Pitti vertritt Francesco Bassanos „Martyrium der heiligen Katherina" sehr gut das venezianische Märtyrerbild der Gegenreformation. Lichtumflossen, den Blick zum Himmel gerichtet, steht die Heilige triumphierend da; ein Engel hat mit seinem Flammenschwert das Rad zerbrochen, das sie töten sollte; im Dunkel fliehen auf eiligen Rossen Soldaten und Henkersknechte die Stätte, wo Gottes Allmacht sich geoffenbart. Das Rokoko endlich hatte die Freude am heroischen Akt verloren und seinem Empfinden widerstrebte auch alles Pathos, selbst das des Glaubens. Man wollte kein Blut mehr sehen, auch wenn es zur Ehre Gottes vergossen war, von heiligen Brutalitäten hatte man genug. Darum malte Tiepolo in seinen „Martyrien der heiligen Agathe" zu Berlin und Padua den Augenblick nach dem Martyrium. Auf einer Schüssel, kaum mehr sichtbar, werden die abgeschnittenen Brüste fortgetragen; mitleidsvoll hat Tiepolo den blutig gefolterten Körper der Heiligen mit Tüchern verhüllt. Alles wird durch die grünlich-fahlen Züge der Märtyrerin gesagt, durch ihren qualzerrissenen Blick: Warum ließest du es geschehen, o Herr! . . .

Niemals wurde seit den Tagen der Antike der Mensch mit so „großen" Augen geschaut, so königlich empfunden wie von Tizian. Malte er die Bildnisse derer, die Herrscher waren durch den Zufall der Geburt, so legitimierte er sie gleichsam. Denn all' die Vielen, die er malte, Männer und Frauen, werden in seiner Kunst zu Gebietern des Lebens. Meilenfern ist ihnen alles Niedrige und Gemeine, nie durchschüttert ihre Seelen der Sturm wüster Leidenschaften. Erhabenste Harmonie waltet über ihrem Tun, ihr Handeln leitet gelassene Majestät. Die Menschen Tizians sind auf der Sonnenseite des Daseins geboren,

atmen unter einem leuchtenderen Himmel, der alle geistigen und physischen Entwickelungs-Möglichkeiten, die der Alltag verkümmern läßt, zu reinster Schönheit weckt, zu edelster Entfaltung bringt. Tizians Kunst idealisiert im grandiosen Sinne des Wortes; bei unbedingtestem Respekt vor dem Individuellen lehrt sie wie keine andere Wert und Würde der Menschen begreifen ....

„Er ist verrückt! Alle Teufel, er ist verrückt, er will kein Priester sein," seufzte Clemens VII., wenn er von seinem Neffen, dem Kardinal Ippolito de' Medici sprach. Man begreift die Klage des Papstes vor dem Porträt, in dem Tizian den tollblütigen Heißsporn gemalt. Wie er so dastand im purpur-dunklen Magnatengewand der Ungarn, das er bei einem Maskenscherze angelegt, mit seinen unsagbar blitzenden italienischen Augen, glühend von Lebenslust und Kraft, mochte er einem Tizian wohl gefallen: „io non adoro niun principe, nè ho amico di servir di cuore a niuno, come faria a Sua Signoria illustrissima", ließ der Künstler damals Ippolito vermelden. Und der Kardinal von San Prassede mochte auf seinem Haupte das Barett mit den hochgesträubten dunklen Federn auch lieber als den priesterlichen Hut fühlen; die Rechte, die so imperatorisch den Fußkolben ans Knie stemmt, konnte nicht gut den Krummstab halten. Jung und schön, bestrickend und berückend, von Dichtern gefeiert, von Künstlern geliebt, vergöttert von den Frauen, — so lag in lachender Herrlichkeit das Leben vor dem einundzwanzigjährigen Medici, — drei Jahre später — anno 1535 — starb er an Gift ...

Gleich einem Verwandten Ippolitos mutet der rätselhafte Kavalier mit dem braunroten Kraushaar, dieser stahläugige Unbekannte an. Die Maler werden in diesem Porträt stets die Anordnung der Figur im Raume bewundern, ihre unübertroffen prachtvolle Noblesse und die fast moderne Weise, in der hier das dunkle Schwarz der Kleidung

vom neutralen Grünschwarz des Hintergrundes sich abhebt. Die Dichter aber wird der graue wägende, fast lauernde und dabei kühne und freie Raubtierblick dieses Mannes immer anziehen; dessen harte Lippen ein Geheimnis, etwas Köstliches oder Schauerliches verschweigen .....

Von gänzlich anderem Wesen, nicht minder fesselnd jedoch, ist jener erste und großartigste Revolverjournalist, den ein Tizian mit seiner Freundschaft beehrte, — Pietro Aretino, „il divino", wie Ariost ihn nannte, der Schusterssohn aus Arezzo, der zur Rechten Karls V. reiten durfte. Ein seltsames Jahrhundert, das Cinquecento! Ein Aretino dichtet die ragionamenti, die cortigiana, — der heilige Vater umarmt und küßt ihn; das Leben Mariae schreibt er, — der Bischof von Nicaea sendet ihm himmelblaue und goldgestickte Schuhe für eine Maitresse; Adria, seine Bastardtochter, heiratet einen Edelmann aus Urbino, — die Bürger illuminieren und ziehen den Neuvermählten acht Miglien vor die Stadt entgegen; Aretino stirbt und „giftiger Hund" ist das Mindeste, was unzählige Epigramme dem Toten ins Grab nachrufen....

Tizians Porträt lehrt des Malers „compare" Aretino gut verstehen. Kraftvolle Verwegenheit künden die energisch gewölbte Nase und die gebietenden Augen, deren Blick gleichwohl eine seltsame Mischung von Stolz und Schlauheit birgt; die fetten Lippen, die breiten bewegten Nüstern verraten grobe Sinnlichkeit, der lang herabwallende imponierende Bart, das dunkle Pelzwerk, die goldene Ritterkette, der purpurne Atlas des Kostüms endlich zeugen von Aretinos Freude am Repräsentieren, am großen fürstlichen Auftreten. „Niemals" — berichtet Ammirato — „sah ich einen älteren Mann so prunkvoll gekleidet wie Aretino, er hatte nur Gold und Seide auf sich." Aretino sandte dies Porträt am 17. Oktober 1545 als Geschenk für Herzog Cosimo nach Florenz. „Wahrlich", — schrieb er dazu, — „dies

Bild atmet, pulsiert und denkt, wie ich's in Wahrheit tu', und hätte Tizian noch mehr Scudi bekommen, als ich ihm gegeben, so würde er die Stoffe auch so leuchtend, weich oder straff gemacht haben, wie eben Atlas, Sammet und Brokat in Wirklichkeit sind" . . . Die „Geißel der Fürsten", wie Aretino sich auf den Titelblättern seiner Bücher selbstgefällig pries, konnte, nach Journalistenart, gelegentlich auch gute Freunde mit einem sanften Hiebe treffen.

Um Tizians Vielseitigkeit zu begreifen, möge man von dem Porträt Aretinos zu dem Philipps II. gehen. Es ist freilich nur eine vorzügliche Atelierwiederholung. Dem damals dreiundzwanzigjährigen Prinzen hat Tizian nicht geschmeichelt; er war kein Hofmaler im Sinne des Barock. Der Neigung Don Philipps entgegenkommend, malte er ihn als Kavalier, in elegantester Tracht, den Paradedegen an der Seite. Das melancholische Antlitz mit den schönen Augen und der gemmenhaft fein geschnittenen Nase erinnert in seiner müden Blässe schon an die Habsburger des Velazquez. Es ist etwas unendlich Trauriges in diesem Porträt; immer aufs Neue bleibt man nachdenklich davor stehen.

„La bella" ist das einzige Damenbildnis Tizians im Palazzo Pitti. Hätte der Meister überhaupt kein anderes geschaffen, so würde es gleichwohl genügen, ihm einen Ehrenplatz unter den Frauenmalern zu sichern. Heiß und klar zugleich ist der Blick dieser südlich-reifen Schönheit, dunkel und süß der lebensprühende Mund und das kunstvoll frisierte Haar von schwer braungoldenem Glanz. Die Anordnung ihres Kostüms dankt die „bella" wohl dem Künstler. Dieser helle, vom Leben gleichsam durchzitterte Busen mit der goldenen Kette darüber, die meerblaue golddurchstickte Sammettaille, die weißen und veilchenfarbenen Ärmel, die ganze echt venezianische Verbindung koloristischer

Harmonien mit materiellem Reichtum ward in ihrer beglückenden Wirkung auf das Auge kaum wieder erreicht, nicht übertroffen. War die „bella" eine Hetäre oder Urbinos Herzogin? Noch immer streiten die Gelehrten. Welche Fähigkeit des Repräsentierens aber wohnte in den Menschen der Renaissance, wenn wir heute, ohne beweisende Dokumente, aus dem Gefühl heraus keinen sicheren Schluß auf die soziale Stellung eines Modells wagen können!

Von allen Venezianern war es allein Tizian gegeben, eindringlichste Charakteristik und majestätisches Tun zu vereinen; die Nachfolger vermochten nur das eine oder das andere zu geben. Sein Schüler Paris Bordone schwelgt in dem Porträt jener Gentildonna, die gemäß einer ebenso alten wie grundlosen Tradition die „Amme der Medici" heißt, in prunkender Stoffmalerei. Auch Paolo Veronese sucht in seinen Bildnissen frohe und festliche Wirkungen zu erzielen, selbst wenn ihn das Modell gänzlich im Stich läßt; das brillant gemalte Brustbild einer Schlächtersfrau im Sonntagstaat ist beinahe komisch durch Paolos Bestreben, selbst dieser Bourgeoise mit dem aufgeschwemmten roten Gesicht und den grünlichen, aber keineswegs nixenhaften Augen, etwas vom Wesen einer gentildonna zu geben. Das Porträt seines schöngebauten Mäcens, Daniel Barbaro, offenbart Paolo als Meister eleganter Posen und aristokratischer Allüren. Wie dekorativ schmiegt der dunkle Mantel mit dem weißen Pelzbesatz sich der Biegung des linken Armes an, — das ist echtester Paolo! Trotz alledem möchte man den berühmten Diplomaten, den Vertreter Venedigs beim Konzil von Trient noch lieber von Tintoretto gemalt haben; denn Paolo hat aus diesen klugen Zügen längst nicht alles heraus geholt; Daniele Barbaro war eben mehr als Paolo, nicht bloß vornehm und pompös, und sämtliche Bildnisse Paolo Veroneses sind mit diesen beiden Worten schon beschrieben.

Ernst, beinahe furchteinflößend sind die Senatoren des Tintoretto, dunkle Purpurgestalten, deren Häupter unheimlich grell aus dem düsteren Hintergrund hervorleuchten. Denn Tintoretto will das Wesen der Menschen ergründen und dies offenbart ihm nur ihr Antlitz. Darum konzentriert er alles Licht auf die Stirnpartien, auf die Augen, diese durch und durchschauenden Blicke, die in den geheimsten Falten unserer Seele mühelos wie in einem Buche lesen; darum läßt er den ganzen übrigen Körper in künstlichem Dunkel; — er ist überflüssig; die Hand sogar wird niemals — im Gegensatz zu Raffael und Tizian — als Mittel individueller Charakteristik verwandt. Die Mienen selbst sind bei Tintorettos Nobili gedankenschwer, erhabene Sorge wohnt hinter diesen Stirnen, nicht zu schäbigem Mitleid, sondern zu respektvoller Ehrfurcht zwingend; unwillkürlich dämpft man die Stimme vor Tintorettos Menschen. Tizianeskes Glücksgefühl ist ihnen fremd. Luigi Cornaro wurde vierundachtzig Jahre alt und schrieb als betagter Greis die berühmte Abhandlung „De vita sobria", die Lehre, ein gesundes Alter zu erreichen. Cornaro mußte demnach wohl glücklich sein; Tintoretto gab den Zügen des leise vorgeneigten Kopfes nur Resignation und gütige Abgeklärtheit. Eine sonnigere Vorstellung von „Glück" war dem gequältesten, im tiefsten Wesen unglücklichsten der venezianischen Künstler nicht eigen.

Den typischen Senator der Lagunenstadt malte Tintoretto in dem vierundsiebenzigjährigen Vincenzo aus dem großen Geschlechte der Zeno. Streng und mild zugleich, wie's den Herrschern geziemt, sitzt, besser thront er vor einem dunkelroten Vorhang. Hinter ihm flutet, — durch einen Fensterausschnitt sichtbar, — das blaugrüne Meer, dem Venedigs Edle als Admiräle geboten, das ihre Schätze trug, und sie groß gemacht; so groß, daß im Quattrocento bereits der Venezianische Senat dem deutschen Mönch

Ulrich Faber „eine Versammlung von Königen" dünkte, geboren der „Welt zu gebieten" . . . Venedigs Macht ist tot. Die seine Herrlichkeit schufen und leiteten, modern längst in den Grüften der Kirche von San Giovanni und Paolo, aber ihre Bildnisse geben uns heute noch ein Ahnen, ein Verständnis ihrer Größe und vor jedem Patrizier Tintorettos gleiten die alten Verse des Sophokles durch unser Denken:

Für göttergleich erachten wir dich nicht,
— — — — — — — — — — — — — — —
Doch für der Männer ersten unbedingt,
Gewachsen jeder Lage, wie das Leben
Sie mit sich bringt, wie Götterzorn sie schafft.

„Wenn das Haupt verderbt ist, wehe dann dem Körper! So aber Gott zuläßt, daß im Oberhaupt des Ganzen freventlicher Ehrgeiz, Wollust und andere Laster hausen, dann glaubet, ist das Gericht des Herrn nahe." Savonarolas Vision war entsetzliche Wirklichkeit geworden. Aus seiner Engelsburg mußte Clemens VII. zitternd auf die Barbaren niederschauen, die gekommen waren, „ihn zu henken." Die Schwerter deutscher und spanischer Söldner zerhieben jenes Band, das kurze Zeit die christliche an die alte lateinische Kultur geknüpft hatte; in dem Rom eines Papstes, der — eine blutige Ironie der Geschichte — den Namen Medici führte, ging unter Mord und Verwüstung die Renaissance zugrunde. Die mit eigenen Augen jene Tage des Grauens und Schreckens geschaut, wurden „ihr Leben lang nicht mehr froh", aber der Zorn der Völker über die Zuchtlosigkeit der Stellvertreter Gottes, ihr Haß gegen Rom, das verruchte Lupanar, war gerecht, das mußten sich alle eingestehen; mit Leo X. hatten sie über die „einträgliche Fabel des Christentums" gelächelt; die Rache des Herrn war über die Spötter hereingebrochen; nun knieten sie auf's Neue vor den lange verwaisten Altären,

im Staube suchte man die verlorene Gnade des Himmels wieder zu erbetteln, Rom, die babylonische Hure, ward zur büßenden Magdalena. Reue und Zerknirschung, das ganze lohentflammte Glaubenspathos fanden in der Kunst ihr Echo. Das Beglückende und Beseligende der Religion sollte sie schildern, die Wonnen des Sich-Eins-Fühlen mit dem Unendlichen, das mystische Sich-Versenken ins Anschaun der Gottheit. Diese gesteigerte Frömmigkeit, die bis zum Siedepunkt überhitzte Temperatur des religiösen Empfindens forderte naturgemäß reichere, mannigfaltigere, vor allem dramatischere Ausdrucksformen als die kühle Kunst der Vergangenheit sie bot. Das Gleichmäßige und Ausgeglichene des Cinquecento wurde aufgegeben, dafür aber die Wirkung der Kontraste, der psychischen und formalen gefunden. Die Gefühle waren bis zum Superlativ gesteigert, ihre Ausdrucksmittel, Farben und Linien mußten es infolgedessen gleichfalls werden, und all dies' verband man zur Erhöhung der Wirkung, unmittelbar und schroff, mit dem jeweiligen psychischen, formalen und malerischen Gegensatz. Hell wird ohne jeden Übergang neben das schwärzeste Schwarz gestellt, holdeste Unschuld neben wüste Brutalität. Für diese neue Malerei eigneten die cinquecentistischen Heiligen mit ihrer gesunden Heiterkeit und ihrer zufriedenen Ruhe sich wenig. Die Auserwählten Gottes durften keine christlichen Apollos, keine himmlischen cortigiani, keine geschmeidigen Elegants mehr sein, wurden Asketen, abgezehrte Eremiten, die, fern den Wohnungen sündiger Menschen, in dunkler Höhlennacht ihren Gott suchten. Eine hundertjährige Herrschaft der schönen Form aber konnte nicht sofort beseitigt, eine hundertjährige Bejahung der Sinne durch kein noch so gebieterisches Nein im Augenblick vergessen gemacht werden; darum stellte man die schöne Form, die Freude am Nackten, kurz, die Sinnlichkeit in den Dienst der Kirche;

sie schloß mit der Reue eine Vernunftehe: das Kind dieser Verbindung hieß Magdalena. In ihrer Person vereinigte sich das schöne Fleisch mit dem Glauben: beides forderte das Jahrhundert der Gegenformation; darum wurde Maria aus Magdala zur bevorzugten, zur charakteristischen Heiligen des Barock. Die keusche Schamlosigkeit der Antike und mancher Renaissancemeister war jedoch verloren gegangen. Nicht nackt, sondern entkleidet deucht Magdalena, etwas lüstern-courtisanenhaftes ist all diesen Büßerinnen eigen; nicht frommer Andacht, sondern für die Schlafzimmer alter Herren scheinen diese reuig-sündigen Heiligen bestimmt . . .

„Vorrei che me faceste una St. Maddalena lacrimosa più che si può", schrieb Federigo Gonzaga im Jahre 1532 an Tizian. Nur zwölf Jahre früher hatte er in einem Briefe an Sebastiano del Piombo „cose sancte" sich verbeten . . . „So tränenreich als möglich!" Tizian freilich konnte dem neuen Programm nicht sofort gerecht werden, seine künstlerische Individualität dem Wunsche eines Bestellers nicht zum Opfer bringen. Er malte keine tränenreiche Büßerin, sondern ein herrlich vollblütiges Weib, dessen Typus und Haltung sogar an seine Venus der Bridgewater-Gallery erinnern. Magdalenens Augen suchen den Himmel, aber sie haben noch nichts vom fieberig-übernächtigen Glanz, den das Barock liebte, der Mund betet, aber hinter den dunklen Lippen leuchten, wie es Bembo wollte, „simili a perle" die Zähne, und wie zärtlich legte Tizian endlich noch die Fülle der Locken: den Busen lassen sie frei, aber in goldnen Garben fluten sie um Hals und Nacken. Diese Anordnung der Frisur, die Weise, in der ihre helle Farbenseligkeit sich von einem tief dunkelblauen Himmel und einer schwarzgrauen Höhlenwand abhebt, wirkte vorbildlich, wurde im Barock unzählige Male kopiert. Auch von Cigoli. Seine Magdalena ist lebensgroß; die Eleganz der

schlanken Formen kontrastiert seltsam zu der Bibel und dem Grinsen eines Totenschädels, der neben der Heiligen liegt. Sehr merkwürdig ist, als Gegensatz zur damals üblichen Auffassung Magdalenens, die Heilige des strengen Domenichino: ein junges, vornehm gekleidetes Mädchen lehnt, die Hände gefaltet, wie betend an einer Balustrade. Das Ganze scheint eigentlich mehr ein Porträt. Vielleicht ließ sich eine junge Edeldame, der frommen Sitte gemäß, in betend-beschaulicher Stellung malen. Der Sienese Francesco Rustici schilderte Magdalenas Sterben, der Bolognese Cagnacci endlich ihre Himmelfahrt. Beide Bilder, Ragouts aus nackten Beinen und Schenkeln, beweisen, wie unkirchlich man unter kirchlichem Deckmantel damals empfinden durfte.

Die Gegenreformation war überhaupt viel toleranter als die literarischen Dokumente vermuten lassen. Wohl gab es Fanatiker, die, gleich dem Kardinal Gessi, eine tizianeske Venus zerschneiden oder mindestens bekleiden und Totenschädel neben Amoretten des Cinquecento malen ließen; andererseits gefielen jedoch als „soggetto allegorico" die lustzitternde perverse Erotik Francesco Furinis, seine raffiniert weichen knospenden Mädchengestalten, und Guido Reni durfte seine „Kleopatra", die mit ihren halbentblößten Riesenformen und dem zum Himmel empor flehenden Tränenblick einer antiken Magdalena ähnelt, sogar einem Kardinal, freilich einem aus dem Hause Medici senden. Selbst in diesem Jahrhundert konnten die Künstler noch, — soviel die Jesuiten auch dagegen eifern mochten, — unter biblischer Vermummung ihre Geliebten malen. Solch' ein biblisches Porträt ist Christofano Alloris „Judith", die, weil es leider keine bessere gibt, als beste Frauengestalt des florentinischen seicento gelten muß. Die große und bedeutende Symbolik, die das Quattrocento durch die Figur der jüdischen Heroine zum Ausdruck brachte, die „Befreierin ihres Vater-

landes" darf man bei Allori nicht suchen. Er dichtet kein grandioses Epos mehr, nur ein sentimental-pathetisches Sonett: das Mädchen mit dem — vielleicht absichtlich —? so gefühllos-glatten Puppengesicht, ist seine Geliebte Mazzafirra, die Allori — all' dies nach Baldinucci — sehr viel Geld kostete; in dem Haupte des Holofernes erkennen wir seine eigenen Züge, und das zum Kupplerwesen wirklich auserlesene alte Weib hinter Judith ist des Mädchens Mutter. Hundert Jahre früher hätte man in Florenz über solche Geschmacklosigkeiten noch gespöttelt, die Zeitgenossen des Künstlers waren begeistert.

Auch männliche Halbfiguren begannen ihre Rolle zu spielen. In allen katholischen Ländern malte man die Einzelgestalt des heiligen Franciscus, der die Menschen gelehrt, mit dem Gefühl ihren Gott zu suchen, in der Sonne und im Tod seine Macht anbetend zu verehren. Je nach ihrer Individualität haben die Künstler ihn aufgefaßt. Sentimental und tenorhaft süßlich scheint er bei Cigoli; ein totbleicher, von Fasten und Wachen ausgemergelter Mönch, der, einen Totenschädel in Händen, aus weiten ekstatischen Fanatikeraugen zum Himmel fleht, — das ist der Franciscus des spanischen Ribera. Selbst der junge Rubens, der für die gefühlstrunkene Ausdrucks-Halbfigur der Italiener wenig übrig hatte, malte in einem wunderbar helldunklen Bilde den Heiligen, brünstig betend vor Kruzifix und Totenschädel.

Solcher Einzelfiguren von Heiligen, an Wert sehr ungleich, sieht man im Palazzo Pitti mehrere. Da sind leichenfahle Visionäre, greise Eremiten, die in dunklen Klüften die Bibel lesen, Märtyrer, das Kreuz in Händen, oder endlich Heilige, die, wie Guido Renis Petrus, knieend, die Arme weit ausgebreitet, verzückt zu Gott emporstarren. An Ausdrucksfähigkeit verschieden, ähneln diese Gestalten einander äußerlich darin, daß ihr heller Körper sich stets aus

einem dunklen Hintergrunde loslöst, das Licht meistens, nach Tintorettos Vorgang, auf ihrer fast immer vortretenden Stirn sich konzentriert. Diese sehr wirksame Darstellungsart wurde naturgemäß auch auf die profane Einzelfigur übertragen. Salvator Rosas Krieger ist eine solche Helldunkel-Studie: Schwarz hängt der Himmel auf die schwarze Erde, nur auf der wüsten Stirn und auf dem schwarzen Harnisch eines Stahlgepanzerten funkelt und zuckt unheimlich das Licht, — eine weltliche Vision. Bei all' diesen Italienern aber ist noch immer die Form das Primäre, die Farbe tritt nur akzessorisch hinzu. Kein Südländer, Rembrandt war der erste, der nur farbig sah, in Farben fühlte, mit Farben charakterisierte; sein Werk bedeutet die Krönung der malerischen Bestrebungen des Jahrhunderts. Von den zwei Porträts seiner Hand, deren der Palazzo Pitti sich rühmen darf, stellt das eine ihn selbst dar; in jenen frohen Tagen malte er's, da aus Licht und Perlen und kostbar seltenen Dingen er bunte Welten träumte; geschmückt mit Sammet und einer Ritterkette taucht er, ein blonder Märchenprinz, wie aus leuchtender Tiefe hervor. Die Jahre gingen hin, das Unglück kam über Rembrandt, lehrte ihn, den schönen Schein verachten und öffnete ihm das Auge, mit heilandhaftem Mitleid in den tiefsten Tiefen der Seelen zu lesen. Aus diesen späten Jahren stammt der „Rabbiner", erhaben wie einer der Erzväter, müde und friedesehnenden Blickes gleich Ahasver. Die Grenzlinien alle sind hier untergegangen in Dunkel und Licht. Das ergreifende Haupt nur und die weißen welken Hände geistern zwingend und bannend aus dem schwarz-braunen Hintergrund heraus ....

Dies Porträt Rembrandts kann in seiner ehrlichen und tiefen Innerlichkeit als charakteristisch für den protestantischen Geist des germanischen Nordens gelten, zwei andere Porträts wachsen daneben und dagegen gleichsam zu Kulturdokumenten des katholischen Südens: das eine,

Philipps IV. Reiterbildnis von Velazquez, — eine eigenhändige kleinere Kopie nach dem großen Original des Prado — ist ganz auf Noblesse und Repräsentation gestellt. Kein Pathos, keine Rhetorik, keine Großtuerei auf Seiten des Königs, kein augenverdrehendes Bewundern, keine Unterwürfigkeit beim Künstler; ein schweigender undurchdringlicher Grande Spaniens hat seinen schweigenden undurchdringlichen König, einen König der Spanier geschildert.

Im zweiten Bildnis malte van Dyck den Kardinal Bentivoglio, einen jener Priester, die dem italienischen seicento die literarische und künstlerische Physiognomie gaben. Denn die Herrschersitze spielten keine Rolle mehr; strafend und belohnend stand jetzt die Kirche, nicht, wie der Nobile oder selbst ein Kardinal des Cinquecento neben, sondern hoch, sehr hoch über dem Künstler. Als „uomo di sublimi pensieri, di portamento nobilissimo" preist Priorato den Kardinal Bentivoglio. Beides findet man in van Dycks Porträt, dieser herrlichen „Symphonie in Rot". Ein blasser Gelehrter, ein Amateur, der die frauenhaft weißen Hände auf alten Spitzen ruhen läßt, ein Priester, der kein Kruzifix, aber eine Vase mit Blumen neben sich stehen hat, erinnert der Kardinal schon ganz wenig an einen Abbé des ancien régime. Deucht dies Porträt van Dycks bereits wie eine Vorahnung des Rokoko, so wirkt jenes Gruppenbild der „Philosophen", das sein Lehrer Rubens gleichfalls in Italien schuf, wie ein letzter, wehmütig stimmender Gruß der Vergangenheit: Rubens und sein Bruder Philipp sitzen mit zwei anderen Gelehrten vor dem bücherbedeckten Tisch einer Loggia. Draußen lacht die Landschaft des Südens, und die Büste eines antiken Philosophen vom Seneka-Typus schaut auf die Redenden nieder. Dies Jugendwerk eines Vlamen war auf italienischem Boden wohl das letzte Bild, das geistig hervorragende Männer schildert, die zwischen Blumen und Statuen ewigen Fragen in edlen Gesprächen

nachsinnen. Ein Abglanz von der toten Sonne der Renaissance ruht über diesem Gemälde. Wie — im Gegensatz hierzu — ein italienisches Gruppenbild damals aussah, zeigt die brillant gemalte „Vereinigung von Jägern" des längst nicht genug gewürdigten Giovanni da San Giovanni. Vor diesen Kavalieren mit rohen Metzgerhänden, vor diesen verwilderten und verwüsteten Mienen denkt man unwillkürlich an Manzonis Don Rodrigo und seine Zechkumpane.

Jede religiöse Bewegung sucht, sofern sie unpolitischer Natur ist, das Verhältnis der Menschen zu ihrem Schöpfer inniger und fester zu gestalten, die Herrschaft des Wortes über den Geist zu verhüten, besteht in einer Reaktion des Gefühls gegen inhaltsleer gewordene Formeln und Phrasen. All' diese Bestrebungen fanden — in Italien noch mehr als anderswo — durch die Kunst ihren prägnanten Ausdruck. San Francesco erschien — und die mumienhaft starren und bewegungslosen Heiligen der Byzantiner mußten Gottes Geschöpfen weichen, Menschen, die sich bewegten, fühlten, — mit einem Wort, die lebten. Man vergaß allmählich aber — eine natürliche Reaktion — den heiligen Charakter der biblischen und legendarischen Figuren. Da kam Savonarola und brachte der Kunst den verlorenen kirchlichen Ernst wieder. Bald nach seinem Sterben aber gewann, vom Studium der Antike unterstützt, eine rein ästhetisch-hellenische Anschauungsweise die Herrschaft über die christliche Kunst. Die Maler schufen nicht für Gläubige, sondern für Connaisseurs, die von Jesus und seinen Jüngern nur einen eleganten Kontraposto der Haltung, nur einen schönen Faltenwurf des Kostüms verlangten. Aber dieser Heiland, diese Madonna, diese Heiligen waren in ihrer lächelnden Heiterkeit den leidenden Staubgeborenen zu weit entfernt, zu nobel und zeremoniell — man konnte zu ihnen nicht beten. Hier setzte die neue

Kunst ein, brachte die heiligen Gestalten den Flehenden wieder menschlich näher. Maria ist keine Königin mehr, sondern die „ancilla domini"; das Glückliche und harmlos Mütterliche in ihrem Verkehr mit dem Jesusknaben wird ungleich mehr betont als vordem. Sie hegt das Kind in kosender Zärtlichkeit, küßt es und bettet es auf Stroh; denn Christus war kein Prinz; der Sohn Gottes war im Stall geboren, ein Kind der Armut. So wird, gleichzeitig wiederum im ganzen Gebiete des Katholizismus, das Beisammensein von Mutter und Kind zu einer Familienscene, zu einem traulichen Idyll.

Die Madonna des naturalistisch-mystischen Murillo könnte, ihren frohen Braunaugen, dem hellen Kindergesicht und der ärmlichen Kleidung nach, für eine junge Bäuerin Andalusiens gelten, die sich wegmüde auf einer Steinbank mit ihrem Sprößling niedergelassen; aber ein himmlisches Leuchten um das Haupt des Kindes hebt die Scene aus dem Bereiche des Alltäglichen und der tiefschwarze Hintergrund läßt sie vollends wie eine himmlische Vision irdischen Inhaltes erscheinen. Diese Verbindung von Genre und Mystik ist den Spaniern, speziell Murillo eigentümlich; in Italien wird man meistens nur dem Genre begegnen: Cigoli schildert eine Mutter, die — seltsam genug — in einer Art Berghöhle sitzend, einen Korb mit Hausgerät neben sich, das Jesuskind aus einem Buche lesen lehrt; die Madonna Giovannis da San Giovanni ist eine sonnverbrannte Toskanerin, die ihren unfrisierten Kopf an die Wange des Sohnes schmiegt; im Norden droben malte Rubens, zum Unterschied von den Südländern mit prachtvoll frischen und gesunden Farben, Jesus und Johannes, die in einer Korbwiege mit einander spielen. Maria hat ein ganz einfaches schwarzes Tuch ums blonde Haar geschlungen; sie gleicht einer jungen, Elisabeth mit ihren harten Schwielenhänden einer alten Arbeiterfrau, und Joseph könnte mit

seinen gutmütig groben, stark geröteten Zügen noch heute als typischer Proletarier gelten. Der „principino" van Dyck endlich behandelte, stets um einige Nüancen kavaliermäßiger als sein Meister, in den Tönen der venezianischen Palette die „Ruhe auf der Flucht" nicht als kleinbürgerliche, sondern wie eine aristokratische Familienscene. Die Engel des Himmels sind herniedergestiegen und schlingen, das Kind zu unterhalten, den Ringelreihen . . .

Der Wunsch der neuen Kunst, den Beschauer unmittelbar zu ergreifen und zu rühren, bedingte auch eine Umwandlung der Martyriumsbilder. Die kühlen und noblen Akte des Cinquecento sind vergessen, die Marter der Heiligen wird zum Drama, das den Betrachter im Tiefsten packen und durchschauern soll. Mit glühendem Pathos, mit Tränen und schluchzender Stimme werden die Qualen und die Standhaftigkeit der Gläubigen beschrieben; das Opfer heidnischer Wut kann nicht rein, nicht hilflos, in Bezug auf die Farbe nicht hell genug, die tierische Rohheit der Henker nicht wüst, nicht schwarz genug gemalt werden. Der Gefahr, hierbei in weinerliche Rührseligkeit zu verfallen, sind die damals sehr zahmen Toskaner nicht entgangen. Cristofano Alloris „Opfer Abrahams" ist nur eine weichliche Trivialisierung Andrea del Sartos; Cigolis „Ecce homo" würde in seiner unangenehmen Mischung von Grausamkeit und Süßlichkeit heute kaum mehr, wie einstens vom Kardinal Massimi, dem Besteller des Bildes, einem „Ecce homo" Caravaggios vorgezogen werden; Carlo Dolcis „Martyrium des heiligen Andreas" endlich wirkt in seiner überzuckerten Sentimentalität ebenso unerträglich wie all' seine tränenseligen Porzellanpuppen. Von dem, was das Barock in der Darstellung von Martyrien leistete, gibt der Palazzo Pitti leider keine hinreichende Vorstellung; denn die Marter San Bartolommeos, die man dem Ribera zuweist, läßt nicht im Entferntesten ahnen, was seine blut-

rote Inquisitoren-Phantasie an Leiden und Qualen ersinnen konnte.

Dem Quattrocento boten für den Ausdruck „leidenschaftlich gesteigerter Bewegung" die antiken Reliefs gern kopierte Vorbilder. Das Cinquecento ging in seiner Bewunderung der antiken Formen bis zur Aufgabe der eigenen Individualität; antike Stoffe in antiker Weise zu behandeln, wurde das Streben der Künstler; für Vasari bedeutete, trotz gelegentlicher Ketzereien, die Antike eine „cosa santa"; was ihr entstammte oder auch nur ähnelte, konnte seiner und der Zeitgenossen Bewunderung sicher sein. Das Jahrhundert Winckelmanns ersehnte nach dem überhitzten Toben des Barock und den frivolen Tändeleien des Rokoko von der Kunst der Hellenen die „edle Einfalt" und die „stille Größe". Wie die Zwischenzeit endlich, das seicento, zur Antike sich stellte? „Sono molti che non l'istimano più," klagt Scamozzi. Das ist leicht zu begreifen. Michel-Angelos Enkeln konnten die antiken Bewegungsmotive kaum mehr imponieren, und der Eleganz, der kalten schönen Form, der antiken Form wollte man ja gerade entfliehen. So mußten die antiken Stoffe sich's oft gefallen lassen, in selbstherrlicher Weise vom Barock umgedeutet, gänzlich traditionsfrei als malerische Probleme behandelt zu werden. Der delphische Gott, den Guercino in seinem — leider allzusehr nachgedunkelten Bilde — Apollo und Marsyas malte, dieser ungraziöse, beinahe massive Jüngling wäre im Cinquecento ganz unmöglich gewesen; Salvator Rosas „Verschwörung des Catilina" vollends, diese prachtvoll leuchtende Nachtstudie, aus muskelstarken Räubern, Panzern und blitzenden Helmen zusammengesetzt, hätte der gut ciceronianischen Hochrenaissance vermessene Tempelschändung bedeutet. Bisweilen klingt, als natürliche Reaktion gegen die pedantische Ehrfurcht des Cinquecento vor dem Altertum, aus den

antiken Gemälden des Barock das leise Lachen des Parodisten. Guido Reni malte zwei lustige Straßenbengel, stülpte auf die Haare des Älteren, die keinen Archäologen an Lysippos erinnern könnten, einen üppigen Kranz von unstilisierten Blättern und Reben, wirft ein Fell um seine Schultern, stellt vor ihn einen strohumflochtenen Fiasco, gibt in die rauhe Bubenhand eine gefüllte Schale — der Bacchus ist fertig! Und erst Tintorettos „Venus, Amor und Vulkan", dieses seltsame und sonderbare Bild! In tizianesken Farben, „coll pennello d'oro" gemalt, zeigt kein Gemälde gerade deutlicher, worin Tintoretto über Tizian hinauswuchs. Tintoretto hat hier an eine Art „antike heilige Familie" gedacht. Venus blickt auf den säugenden (!) Amor mit einer mütterlichen Innigkeit, die man bei den hoheitvollen Madonnen des Cinquecento nicht finden könnte; Tizian malte zum Beispiel niemals eine Maria, die das bambino stillt. Vulkan, der behaglich-ernst sich dabei zu tun macht, hat sogar den ikonographischen Typus des Joseph; auf goldenem Wagen erscheint Mars, gleich einer Vision, zwischen den Wolken. So kommt ein sehr leiser Ton der Ironie in die Schilderung von Vulkans Familienglück. Tintoretto lächelt über die Antike, vielleicht auch über etwas anderes . . .

Nur mehr als Füllfiguren, als Staffage für eine traumhaft schöne Landschaft dienten endlich Rubens die heiligen Gestalten der Odyssee in seinem Bilde vom „Odysseus auf der Insel der Phäaken". Aus dem steilen Felsen stäubt ein Wasserfall glitzernd zu Tal; den sonnumglänzten Hügeln entlang dehnen sich die Gärten des Alkinoos,

„voll balsamischer Kräuter und tausendfarbiger Blumen".

Des Abends goldene Wolken ziehen über die Haine dahin . . . draußen braust das erhabene Meer, schwarz droht der Himmel noch über seiner Flut, auf den düsteren

Massen jedoch thronen, von hellem Schimmer umstrahlt, die ewigen Götter, und gnädig blickt Kronion, der bittenden Pallas Gehör leihend, zum Laertiden nieder und zu Nausikaa, des hohen Alkinoos Tochter. „So treffen sie denn zusammen" — heißt es einzig schön bei Jakob Burckhardt — „der aus Jonien und der aus Brabant, die beiden größten Erzähler, welche unser Erdball bis heute getragen hat, Homer und Rubens." . . . .

Eine Abendstimmung ganz anderer, jedoch nicht minder herrlicher Art, dichtete Rubens dann in seiner „Heuernte": Aus den dämmernden Wiesen kehren mit ihren Herden die Bauern heim, auf braun-grünen Dorfwegen ziehen die Wagen daher, in weiter Ferne flimmert das letzte Sonnenglühn um den alten Turm von St. Rombaud zu Mecheln. Der Meister selbst war vielleicht der Gebieter dieser Fluren, sein eigenes Gut Steen hat der Alternde hier gemalt . . . .

Man täte Salvator Rosa unrecht, wollte man seine Marinebilder an Rubens Landschaften messen. Aber sie hängen so eng neben einander, daß man die einen ohne die andern nicht sehen kann; unwillkürlich drängen sich die Vergleiche auf. Aus den Gemälden des Vlamen spricht in einfach großen Lauten der nordische Mensch mit seinem tiefen Naturgefühl; Salvator Rosas Landschaften sind nicht empfunden, sondern nur geschaut — „Veduten". Er war kein Lyriker; er malte das Meer und die Wälder im Herbste — ihre Sprache blieb ihm gleichwohl fremd. Ihm fehlte alle Naivetät, der demütig fromme Schauder vor der Herrlichkeit der Natur, er schaltete mit ihr nach Gutdünken, stilisierte und konstruierte auf den interessanten Effekt hin, schuf aus prunkenden Barken, buntgekleideten Menschen, Sonnenaufgängen und verwitternden normannischen Wachttürmen wirkungsreiche Theaterdekorationen. Die schlichte Wiedergabe der Natur war ihm „cosa bassa".

Den Kardinälen, die Landschaften von seinem Pinsel begehrten, konnte er sehr unhöflich antworten. Ich bin Schlachten- und Historienmaler, versicherte er mit dem ganzen Bildungstolz des Autodidakten. Aber seine und seiner Schüler Schlachtenbilder sind herzlich langweilig, können oft nur kulturhistorisches Interesse beanspruchen, bergen nur eine Erinnerung an jene Tage des Grauens, da die Kriegsfurie durch ganz Europa raste . . .

Damals — im Jahre 1638 — schuf auch Rubens für den Großherzog Ferdinand II. von Toskana seinen „Krieg", die grandioseste Allegorie, die je gemalt worden. Denn außer ihrem symbolischen Charakter, den man ohne gedruckten Kommentar sofort begreift, hat jede Gestalt auch ihren körperlichen und farbigen, ihren sinnlichen Wert. Rubens selbst gab in einem Briefe an Sustermans eine — im Grunde überflüssige — Erklärung zu dem Bilde: Stürmisch reißt sich Mars von Venus und den reizenden Amoretten los, mit der Brandfackel schwebt Alecto in den Lüften und zerrt am Gewande des Kriegsgottes, Pest und Hunger ziehen ihm vorauf; eine Mutter liegt, in den Armen ihr Kind haltend, bereits auf der Erde; die Harmonie, ein Weib mit der Laute, ist zu Boden getreten, der Baumeister, dessen tote Hand noch den Zirkel umspannt, ward schon ermordet, die Pforten des Janustempels stehen offen, in der Ferne tobt die Schlacht. „Jene schmerzerfüllte Frau aber . . . im schwarzen Gewand und mit zerrissenem Schleier und aller Juwelen und sonstigen Schmuckes beraubt, ist das unglückliche Europa, welches schon so viele Jahre lang Raub, Schmach und Elend leidet . . ."

Der Friede kam; das edle Auge des Rubens sollte ihn nicht mehr schauen, Salvator Rosa jedoch durfte ihn malen: eine königliche Frau in weißem Gewande verbrennt schweigend im Haine, wo die Flüsse rauschen, die Waffen des Krieges. Der Friede kam, aber die neue Renaissance, die

mit Salvator Rosa die Besten Italiens von ihm erhofft, — sie kam nicht. Wohl standen später die Menschen auf und jagten, Macchiavellis heiligste Sehnsucht erfüllend, die Fremden aus italischen Landen, — eine neue lateinische Kultur konnte dies „risorgimento“ nicht schaffen. Noch immer bedeutet Italiens Vergangenheit Italiens Größe, noch immer bedeuten die tausend Kirchen und Paläste nur tausend Mausoleen einer toten Kultur, und ihr herrlichstes, wie zum Hohn hereingestellt in den kleinen träg dahinschleichenden florentinischen Alltag — es ist der Palazzo Pitti.

# DAS PORTRAT DER ITALIENISCHEN HOCHRENAISSANCE

Lionardo da Vinci unternahm es"—berichtet Vasari—„für Francesco del Giocondo dessen Gattin, Madonna Lisa, zu malen, und nachdem er die Arbeit von vier Jahren an das Bildnis gewandt, ließ er es unvollendet ....." Um ein Konterfei im Sinne seiner Zeitgenossen zu schaffen, hätte Lionardo keiner solchen Frist bedurft. Denn Die verlangten von einem Porträt nichts als „Ähnlichkeit", die denkbar genaue Wiedergabe des Angesichtes mit seinen besonderen Eigentümlichkeiten. Selten wurden die Hände in das nicht allzugroße Brustbild einbezogen; der Hintergrund, mochte er nun einfarbig neutral gehalten oder eine landschaftliche Staffage von bunter Helligkeit sein, trug wenig oder nichts zur Wirkung des Hauptes bei. Lionardo hingegen läßt die bis zum Gürtel nahezu lebensgroß gemalte Madonna Lisa einer verschwimmenden Ferne enttauchen, die, beherrscht von der Gestalt, doch zu ihr gehört wie das begleitende Orchester zur Singstimme. In ganz anderer Weise jedoch wie die Büsten des Quattrocento sollte die Figur als körperhafte Einheit, als geschlossene Masse wirken. Deshalb ruht der rechte Arm, wie hervorlangend aus der Tiefe, auf dem linken, darum die leise Drehung des Oberkörpers, während das durchsichtige Schleiertuch, die Haare zusammenhaltend, eine Verbindung zwischen Haupt und Nacken herstellt. Dem technisch formalen Problem gesellte Lionardo ein geistiges. Seine ersten Studienköpfe schon hatten das Antlitz zum Spiegel der Seele gemacht, die Mona Lisa bedeutet das Ergebnis dieser Vorarbeiten. Der herrliche Körper, die Hände, das Antlitz mit seinem Lächeln, diesem Ewigkeitsrätsel, — alles ist form- und bildgewordene Psyche; aber kaum die einer Florentiner

Patrizierin, zu deren Unterhaltung bei den Sitzungen ein Lionardo Musiker und Spaßmacher ins Atelier bestellen mußte; sondern es lockte den großen Allseitigen, am Einzelindividuum Wesenszügen nachzuspüren, die der Gattung gehören, in einem weiblichen Modell das Weib zu schildern. Darum lasen die Menschen, je nach ihren Vorstellungen vom Weibe, Sündiges und Heiliges aus diesem Antlitz und hatten recht und unrecht zugleich. Denn viele Möglichkeiten birgt die Seele einer Frau. Wäre hier aber eine einzige zur Wirklichkeit geworden, so hätte Lionardo seiner Schöpfung den Zauber genommen — die meertiefe Unergründlichkeit.

Staunend standen die Künstler vor der Offenbarung, die Lionardo ihnen geschenkt: das Plastische der Gestalt, die Art, wie Figur und Hintergrund, zu einem Raumganzen sich zusammenschließend, eine Stimmungseinheit bildeten — all' dies nie Gesehene wies der Bildnismalerei neue Pfade und Ziele. Lionardos mailändische Verehrer kopierten freilich nur bald mehr, bald minder geschickt Mona Lisas Lächeln, Florenz aber bewunderte an dem Werke eine zum feierlichsten Pathos gesteigerte Auffassung nicht nur von Frauen- sondern von Menschenwürde überhaupt. Vergleicht man jedoch das herrliche Bildnis des Prado, in dem Andrea del Sarto seine Gattin Lucretia del Fede porträtierte, mit Lionardos Schöpfung, so gewahrt man die Kluft, die den Nur-Maler Andrea von Lionardo scheidet, der einem Ur-Rätsel Gestalt verlieh. Das Königliche in Lucretias Haltung ist durch die Mona Lisa bedingt. Auch das „Sfumato" Lionardos machte Andrea sich zu eigen, vielleicht weil das Verschwimmende, das Ineinander-Rinnen der Farben seiner Träumer-Natur besonders zusagen mochte. Damit aber sind die Analogien zwischen den beiden Gemälden erschöpft. Für Lionardo handelte es sich um Probleme, Mona Lisa bedeutete dem Forscher genau soviel wie ein Grashalm oder die Bewegung eines Tieres, indes Andrea mit dem ganzen Einsatz seines

Könnens ein Abbild der geliebten Frau schaffen wollte. Auch seine männlichen Porträts, die um ihrer subjektiv-lyrischen Art willen mit Unrecht als Selbstbildnisse gelten, sind „Erinnerungen an Mona Lisa". Wie Lionardo läßt er den Körper gern eine leise Wendung machen, während das Antlitz, in dem nur die Hauptpartien volles Licht erhalten, groß und ruhig sich dem Betrachter zukehrt.

Die melancholische Note, die Andrea in seinen Bildnissen zuweilen anschlägt, tönt auch, nur viel stärker, durch die Werke seines Jugendfreundes und späteren Feindes Franciabigio. Er ist der Maler der „letterati", in „ernstes Schwarz" gekleideter Jünglinge mit frauenhaft zarten Händen, verschleierten Blicken und einem Lächeln, das seltsam aus Sehnsucht und Verachtung gemischt erscheint. Melancholische Ironiker, waren sie einer reflexionslosen Hingabe ans Leben nicht mehr fähig, gefielen sich aber, gleich vielen Schwachen, in der Rolle des Starken, ließen sich, „wenig oder gar nicht waffenkundig", gern im Panzer malen, und Vasari erzählt einmal, wie er über dem Bestreben, einem Harnisch naturwahren Glanz zu geben, „fast den Verstand verloren" habe. Während die Heere Oraniens Florenz schon umzingelten, fand ein Francesco Guardi noch Zeit, „in abito del soldato" Modell zu stehen. Er hielt, wie es damals Sitte war, das Gemälde unter einer Art Verschluß und „auf der Außenseite dieses Deckels war" — der ganze Geist jener Tage erhellt daraus — „Pygmalion dargestellt, der Venus anfleht, seiner Statue eine Seele zu schenken".

Ein neue, fast allzu große Bedeutung für das Bildnis bekamen jetzt der Hintergrund, das Beiwerk, die Details. All' dies hatte zu den Menschen der Vergangenheit nicht gesprochen. Ihr robustes unverzärteltes Empfinden erblickte in toten Dingen noch keine Pedale, die Seelenschwingungen weiterführen und in leisen Harmonien verbeben lassen; darum kannte die frühe Porträtkunst, die condottierehafte

Naturen darstellte, das Beiwerk überhaupt nicht, und in der Epoche reicher Kaufherren, das heißt in den letzten Jahren des Quattrocento, deutete es nur den Beruf oder den Besitz der Modelle an. Jetzt aber wurde ihr „ambiente", die soziale und geistige Atmosphäre, die sie atmeten, durch Bücher und goldbeschlagene Sessel, Schoßhündchen und Schmuckstücke beschrieben. Zuerst wohl von Jacopo da Pontormo. Die schüchterne Formensprache Franciabigios ist bei ihm pathetisch geworden, und was dessen Literaten fehlt, Größe und Selbstbewußtsein, ist seinen jungen Aristokraten in reichem Maße eigen. Die schwarzen Gelehrtentrachten haben sie mit Gewändern vertauscht, die lichtfrohes Orange mit dunklem Rot zu festlich pompösen Wirkungen vereinen. Und doch gebricht es diesen meist lebensgroßen Porträts an allem Befreienden und Beglückenden. Denn ihr Schöpfer litt am Leben und hat die Stirne seiner Modelle mit jener Schwermut umdüstert, die ihn Menschen meiden und die Einsamkeit des Klosters suchen ließ. Ein Zug des Leidens umlagert ihre Lippen und die tiefliegenden Augen mit den starken Tränendrüsen starren, wie geschreckt durch Visionen, ins Leere. Friedlose Mienen und fürstliche Haltung — dieser Kontrast gibt Pontormos Bildnissen einen eigenartig novellistischen Reiz. Man möchte gern die Namen, die Schicksale dieser Jünglinge erfahren.

Auf die letzte Entwicklungsphase des Florentiner Porträts haben politische Ereignisse eingewirkt und die gemalten Dokumente aller Historie, die Bildnisse berichten von der großen Wandlung innerhalb der Arnostadt. Ihrer Freiheit hatten die Schwerter kaiserlicher Horden ein blutiges Sterben bereitet und Cosimo I. de' Medici gebot als Herzog über die Stadt, in der seine Väter Bürger gewesen. Er beherrschte ganz Toscana mit Ausnahme des Palazzo Pitti, wo er residierte. Hier gab seine Gattin Eleonora di Toledo den Ton an. Diese Prinzessin aus dem Hause Alba blieb auch am Arno

ihres Spaniertums eingedenk. Sie verpflanzte an ihren Hof das Zeremoniell des Alcazar und wessen immer sie bedurfte — man ersieht es im Florentiner Archiv noch heute aus den Rechnungsbüchern — alles mußte von jenseits der Pyrenäen kommen.

Nur zum künstlerischen Dolmetsch des Hispanischen erkor sie — auffallend genug — keinen Sohn ihrer Heimat, sondern Pontormos Schüler Bronzino. Er machte aus der zuweilen tragischen Größe seines Lehrers höfische Noblesse und gab dem Florentiner Porträt eine gänzlich untoscanische Wendung zur Grandezza, zum Hidalgohaften: In kühlen Tönen spielt silbergraues Licht um seine Gestalten, die, nach dem Vorgang Pontormos, als lebensgroße Kniestücke behandelt, von einem hellfarbig neutralen Grunde, gewöhnlich aber von einer Pilasterarchitektur oder einer ernsten Draperie sich abheben. Renaissance-Fürsten konnten versonnene Träumer in ihrer Umgebung nicht gebrauchen und darum schauen Bronzinos Modelle auch nicht mehr nach innen wie etwa die „letterati" Franciabigios, sondern mit dem scharfen und schnellen Blick des Wanderfalken aus dem Bilde heraus. Sie umgeben sich noch gern mit Büchern und Statuen; aber die Kunst ist ihnen eine kräftigende Würze des Daseins und nicht die Madonna della Misericordia, deren Gnadenmantel ein Versteck vor dem Leben gewährt. Seelenstudien bietet Bronzino niemals. Jeder Versuch, ins Innenleben seiner Aristokraten zu spähen, scheitert an ihrer „sprezzatura", ihrem eisig abweisenden Vornehmtun. Wir gewahren einen Kavalier, der seinen Stand, seinen Typus vollkommen ausfüllt, — den Menschen lehren diese Bildnisse nicht kennen. Bronzino war der letzte große Porträtmaler jener Stadt gewesen, deren stärkste Talente sich die Schilderung des Menschen zur Aufgabe gestellt. Schon durch sein Schaffen geht ein unflorentinischer Zug; er dünkt einem Anthonis Mor oder Juan Pantoja verwandter als den Sarto und Franciabigio, und seine

Nachfolger im Amte des Hofporträtisten stehen bereits gänzlich im Banne fremder, hispanischer oder vlämischer Traditionen. Die alte große Florentiner Bildniskunst war tot, war gestorben mit dem alten großen Florentiner Bürgertum.

An guten Porträtmalern war im Italien des Cinquecento kein Mangel. So wirkte in Parma Francesco Mazzola, bekannter unter seinem Beinamen „il Parmeggianino", der, hispanisierend wie Bronzino, seine adeligen Modelle gleichwohl umgänglicher, nicht so bewußt Respekt einflößend schildert und im Frauenbildnis sogar die ihm eigene Trockenheit als Nachahmer Correggios mit schlanker, zuweilen etwas manierirter Grazie verbindet. Reminiszenzen an die Art dieses größten Parmensers, wird man auch bei Girolamo Mazzola begegnen, dessen Porträts sich als seltsame Mischung von korrekter Nüchternheit mit dem allegorischen Krimskrams der römischen Schule geben, und dann muß des Ferraresen Dosso Dossi gedacht werden, dem, mag er grinsende Narren oder seine Gebieter, die Este malen, stets eine phantastische Auffassung des Menschen eignet, die sich zuweilen sogar ins Großartig-Wilde steigert. Wie die Herzöge von Ferrara oder in Parma die Farnese, suchten auch kleinere Fürsten einen tüchtigen Porträtmaler an ihren Hof zu fesseln. So entstanden allenthalben gute Bildnisse, ohne daß man gleichwohl von einer systematischen, über das Zufällige und Gelegentliche herausgehenden Pflege des Porträts sprechen dürfte. Einer solchen vermochte ein Herrscher, der morgen vielleicht schon keiner mehr war, die Pflanzstätte nicht zu schaffen; das vermochte überhaupt kein Einzelner; sondern eine Kultur der Bildniskunst kann nur — die ganze Kunstgeschichte beweist es — von einem Bürgertum hervorgebracht werden, in dem starke Traditionen lebendig sind, das, froh des Erreichten, in eine unbewölkte Zukunft zu blicken vermeint, sicher, daß die Söhne solcher Väter gern gedenken,

freudig den Enkeln das Bild der Ahnen weisen werden. Solche „cittadini" bevölkerten aber nach dem Untergange der Florentiner Republik allein Venedig und es ist darum kein Zufall, wenn in unserer Vorstellung die Begriffe „italienisches" und „venetianisches Porträt der Hochrenaissance" zu einem verschmelzen. Alle Entwicklungsmöglichkeiten des Porträts wurden an den Lagunen damals erschöpft; vom einfachen Bildnis bis zu jenen der Alltäglichkeit entrückten Phantasien über schöne Frauen, die, mit Burckhardt zu sprechen, „durchaus keinen Eigennamen vertragen", vom Devotionsbild, das eine Familie oder Körperschaft der Madonna huldigen läßt, bis zu Gruppenporträts, die, Weltliche und Geistliche, schöne Menschen in schöner Tracht, singend, musizierend oder den Tönen lauschend, darstellen und uns die Ahnung von einer Geselligkeit vermitteln, deren edler Freiheit wir heute nichts an die Seite zu stellen haben....

Der Künstler, der in Venedig Lionardos Tat vollbrachte und die „sichere Gegenwart" der Quattrocento-Bildnisse durch eine höhere Wirklichkeit ersetzte, dieser Unsterbliche, der im Alter von dreiunddreißig Jahren starb, hieß Giorgione. In den Galerien tragen Bildnisse häufig seinen Namen als den ihres Schöpfers, aber die zweifelnde Kritik hat sich nur an zwei Porträts nicht herangewagt, an das Bildnis eines Jünglings im Berliner Museum und den Malteser Ritter der Uffizien. Zwei Werke nur, aber reich an neuen Werten: Giorgione modellierte nicht mehr durch Linien, sondern mit den Farben, arbeitete durch die Belichtung Partien heraus, die den Charakter der Physiognomie bestimmen, den Nasenansatz, das Kinn, den Übergang zum Hals und besonders die Stirne, die er als Helligkeitsfläche in einen der Quattrocento-Kunst unbekannten malerischen Gegensatz zur dunklen Masse der Haare bringt. Dann gewährte Giorgione den Händen Aufnahme in die größer gewordene Bildfläche und verhalf endlich dem Momentanen zu seinem Rechte; am

nachdrücklichsten wohl in dem verschollenen Bildnis des Messer Jeronimo Marcello, den er „in Rüstung vom Rücken gesehen, bis an den Gürtel und den Kopf umwendend" dargestellt hat. All' diese Errungenschaften wurden bald Gemeingut der Kunst Venedigs und offenbaren darum nicht Giorgiones Eigenstes. Was jedoch seinen und nur seinen Porträts gehört, ist ihr dem Worte unfaßbarer und in den Kerker analysierender Sätze nicht einschließbarer Reichtum an Musik, die einen traurig macht und doch wieder unendlich beglückt, gleich stillen Abenden im Frühling. Empfindet man das Berliner Bildnis nicht wie etwas harmonisch Tönendes? Man betrachtet es nicht, sondern lauscht diesem Nobile, der, gleich den Jünglingen Shakespeares „Musik hat in sich selbst". Seinen Namen ließ die Zeit vergessen, sein Leben ist uns fremd, aber nur schwer können wir uns diesen Epheben, dessen Seele zu glühen scheint von edlem Feuer, in Venedig, der Stadt kalter, klug rechnender Kaufherren wohnhaft denken und auch den Modellen des hochbegabten, so oft an Giorgione erinnernden Lorenzo Lotto möchte unsere Phantasie eine andere Stätte anweisen als die große Handelsmetropole mit ihrem ruhelosen und Augenblickszielen zugewandten Treiben. Auf den Schultern von Lottos Modellen scheint das Leben schwer zu lasten und sie möchten es wie sein Andrea Oddoni in Hamptoncourt gern über edler Kunst vergessen. Auch diese Freude ist trügerisch und den dunkel gekleideten Nobile der Borghese-Galerie mahnt ein Totenkopf zwischen Rosen und Lorbeeren an das „memento mori", die Vergänglichkeit aller Erdenlust. Solche Melancholie ergreift um so mehr, als Lotto wie der ihm wesensgleiche Pontormo das Kainszeichen der Friedlosigkeit fast nur schönen oder bedeutend aussehenden Männern auf die Stirne brennt. Auch die Frauen nehmen nicht teil am Gelage des Lebens. Keine ist glücklich. Die junge Aristokratin der Brera mit dem Federfächer in der Rechten und einem Gebetbuch

in der Linken, scheint zwischen diesen Symbolen der Weltlust und Frömmigkeit zu wählen, und die Dame des Londoner Familienporträts blickt an dem bekümmert dreinsehenden Gatten und der Fröhlichkeit ihrer Kinder vorbei, sinnend, fast resigniert vor sich hin. Zuweilen geht ein leiser Spott durch seine Bildnisse: Er setzt eine mit Schmuck über und über behangene Dame von hausbackener Spießbürgerlichkeit vor eine in Mondesflimmern getauchte Landschaft oder legt in die Hand einer phantastisch aufgeputzten Courtisane eine Zeichnung, das Ende Lucretias darstellend, und schreibt dazu: „Nec ulla impudica Lucretiae exemplo vivet".

Das bedeutete für Lotto mehr als eine Sentenz. Von mittelalterlicher Frömmigkeit hat er, vielleicht als Einziger seiner großen venetianischen Zeitgenossen, niemals eine „Ignuda" gemalt, wie man die mehr oder weniger porträtartig gehaltenen Abbilder hüllenlos auf ihrem Ruhebett liegenden Hetären nannte. Kein Wunder, daß sich Lotto in einem Venedig, das über elftausend Courtisanen ernährte, im Venedig des Pietro Aretino nicht behaglich fühlte. Er wanderte, der Weltstadt müde, oft in die Provinzen, ins Bergamaskische, in die Marken, bis ihm endlich eine Klosterzelle der casa santa zu Loreto den Frieden brachte.

Ungleich mehr als der mönchisch-spiritualistische Lotto muß Giacomo Palma ein Maler nach dem Herzen venetianischer Nobili gewesen sein, die, Künstler dieses Lebens, mystischem Gottsuchen wenig Verständnis entgegenbrachten. Palma gehörte dem Diesseits. Man braucht nur sein fast überlebensgroßes Selbstbildnis der Münchener Pinakothek zu betrachten: Mit jähem Ruck — vielleicht ist er einem Porträt Giorgiones abgesehen — wendet er das mächtige Haupt über die Schulter zurück und die Augen leuchten, als wollten sie alle Schönheit der Welt in sich saugen. Palma war so glücklich, was sein Blick ersah, in malerische Ewigkeitswerte umsetzen zu können; freilich, nur was er sah; von einem Innen-

leben ihres Schöpfers verraten die Werke so gut wie nichts. Seine Kunst ist, das Wort allerdings im edelsten Sinne verstanden, Palettenkunst und hätte darum vor manchen Modellen, vor Gelehrten etwa, leicht versagt; aber Damen zu verherrlichen, die ihre Schönheit ins hellste Licht gerückt haben wollten, nur an Gewänder dachten, an Schminken und Haarfärbemittel, dafür war Giacomo Palma just der rechte Mann. Seidene Toiletten, deren Farben-Arrangement wohl der Künstler bestimmte, rauschen und knistern, gestickte Puffärmel bauschen sich, Nacken und Busen schimmern in reifer Pracht. Freilich, man darf diese Lichtgestalten nicht mit nordischen Ansprüchen belästigen. Keinen Gedanken birgt die blanke Stirne, kein markanter Zug gibt dem Antlitz Charakter und wenn sich im Auge die Seele spiegelt, so meinte es das Schicksal insofern gut mit Palmas Modellen, als ihr Nicht-Vorhandensein von keinem Venezianer als störend empfunden wurde.

Dem Frauenmaler Palma hätte in Sebastiano Luciani ein siegreicher Rivale erstehen können, aber diesem Jünger Giorgiones winkte eine hellere Zukunft in Rom, wo seine Bildnisse den staunenden Prälaten die venezianische Farbenherrlichkeit offenbarten. Alle, die er damals, während seiner ersten römischen Jahre, porträtierte, besonders aber die Frauen, umstrahlt heitere Festlichkeit; ein von Gedanken unbeschwertes, im besten Sinne animalisches Daseinsgefühl atmet aus der gesunden Sinnlichkeit der Lippen, lacht aus dem zufriedenen Glanz der junonisch weiten Pupillen, wird noch gesteigert durch den vom Fensterausschnitt gewährten Blick in eine große, aber nicht durch starre Erhabenheit schreckende Natur und das von sicherem Geschmack bestimmte Beiwerk, vor allem jedoch durch kostbare Pelze, deren dekorativer Prunk meisterhaft dem Bewegungsrhythmus der Figur angepaßt erscheint. Später, als Michel-Angelo den Venezianer seines vertrauten Umganges würdigte, ver-

blaßten, sehr wörtlich genommen, Sebastianos Erinnerungen an Giorgiones Farbenlyrik; dafür aber gewann er, vom „compare" Buonarotti inspiriert, einen neuen, den heroischen Stil des Porträtmalens. Ein Imperatorengeschlecht, dessen Mitglieder wohl absichtlich ins Riesenmaß gestreckt scheinen, blickt jetzt aus seinen Gemälden, erfüllt von gewaltigem Ernst und einer kalten, sich selbst genügenden Großartigkeit, der alles geopfert worden ist, was um die Teilnahme eines Betrachters werben könnte. Den römischen Patriziern, die sich als Enkel der Weltbezwinger fühlten, hat das Monumentale dieser Porträts, ihr Pathos, das nie bombastisch dünkt, weil Sebastiano einen bedeutenden Inhalt in die bedeutende Form zu pressen vermochte, ungemein zugesagt. Zwei Päpste, Hadrian VI. und Clemens VII., saßen vor seiner Staffelei, Kardinäle und Fürsten hat Sebastiano gemalt und durfte die schönste und die weiseste Frau Italiens, Giulia Gonzaga und Vittoria Colonna seine Modelle heißen. Als ihm das einträgliche Ehrenamt eines päpstlichen Großsiegel-Bewahrers zuteil geworden, hielt es schwer, von Sebastiano del Piombo, wie man ihn jetzt nannte, ein Bildnis zu erhalten. Behaglicher Muße zugetan, bedurfte er der Honorare nicht mehr und Ehrgeiz verlockte ihn nicht zur Arbeit. Konnte ihm doch niemand den Titel des größten Porträtmalers von Rom weigern, seit der Einzige, den er zu fürchten gehabt, seit Raffael ein Toter war.

Im Jahre 1508 — nicht allzu lange vor Sebastiano — wurde Raffael, der Umbrier, aus Florenz nach Rom berufen. In der Arnostadt hatte er Mona Lisas Porträt geschaut, und was er diesem Eindruck verdankte, lehrt die unendlich beseelte Bildniszeichnung der Maddalena Doni im Louvre, lehrt es deutlicher als seine gemalten Florentiner Porträts mit ihrer noch harten und befangenen Liniensprache. Jetzt, in der Hauptstadt der Welt streifte er alles Quattrocentistische ab, aus dem Lyriker ward ein Epiker, der in seinem Werke

aus süßester Anmut und erhabenster Würde, erdhafter Grazie und überirdischer Majestät die wunderbarste, nie wieder erschaute Einheit schuf. Welche Rolle in dieser glanzvollen Entwicklung Raffaels Sebastiano spielte, wieviel der Umbrier von dem Venetianer lernte, der freilich für ihn nur einen Durchgangspunkt bedeuten konnte, zeigt am besten Raffaels herrliches Bildnis eines Jünglings in der Galerie des Fürsten Czartoryski zu Krakau, das, wie kein Porträt seiner Florentiner Zeit, ganz auf malerische Wirkungen hin angelegt ist: die graubraune Wand und die zarten Töne der Landschaft hinter dem ganz venetianischen Fensterausschnitt geben die Folie für die kräftigeren Farben des Vordergrundes ab. Hier scheint alles auf Gegensätze gestimmt, die aber in die nobelste Harmonie ausklingen. Die Ärmel, deren blinkendes Weiß die schwarzen Bänder an den Handgelenken gleichsam unterstreichen, stehen als ein Leuchtend-Helles in wohlersonnenem Kontrast zur rechten Bildhälfte, zum schwarzen Sammetbarett, unter dem hervor seidig glitzernde Locken auf den braunen Pelzumhang niederfließen. Der zarte Fleischton jener zwei Finger, die beinahe kokett das prachtvolle Vlies halten, vermittelt zwischen den beiden feindlichen Farben und bringt außerdem ins Weiß der Ärmel eine belebende Cäsur. Die schwarze Kappe ist zurückgeschoben und zur zackigen Unruhe ihrer Silhouette kontrastiert aufs entzückendste der weiße Frieden dieser herrlich gewölbten Stirne. Aus dem hellen Braun der Haare, dem dunkleren des Pelzwerkes und dem goldigen der Schärpe mit ihrem großzügigen Faltenfluß, aus diesen drei einander fast gleichen Farben komponierte Raffael, was man heute eine „Symphonie in Braun" heißen würde, eine Vorstudie gleichsam zur sonoren Feierlichkeit der vier verschiedenen Rot in dem vielleicht vollendetsten Bildnis Raffaels, dem Porträt Leos X. mit den Kardinälen de' Rossi und de' Medici im Palazzo Pitti. Man erinnert sich vor diesem Gemälde, zu

dessen feierlicher Wirkung die Säulen-Architektur im Hintergrunde nicht wenig beiträgt, an die Sätze Goethes über das Rot: „diese Farbe gibt einen Eindruck sowohl von Ernst und Würde als von Huld und Anmut ... Und so kann sich die Würde des Alters und die Liebenswürdigkeit der Jugend in eine Farbe kleiden ..."

„Ein großes Beispiel weckt Nacheiferung!" Hatte Raffael vier verschiedene Rot zur Einheit hier verbunden, so überbot Sebastianos Porträt des Pietro Aretino diese Leistung, indem dort sechs schwarze Töne wie einer wirkten. Dabei konnte man, laut Vasari, an dem — nur als Ruine erhaltenen — Werke genau das Schwarz des Sammets von dem der Atlas-, Damast-, Seiden- und Wollstoffe unterscheiden und zu alledem kam noch „la barba nerissima!" Ein ironischer Zufall wollte, daß gerade Pietro Aretino, ohne übrigens dabei an Sebastiano zu denken, gegen derartige Virtuosenmätzchen seine Stimme erhob: Beim Porträtmalen, rief er, käme es noch auf ganz andere Dinge an als auf's Wiedergeben der Ähnlichkeit oder verschiedener Stoffe. Worauf? Die Antwort erteilt jener Große, an den sein Freund Aretino beim Schreiben dieser Sätze gedacht — Tizian.

In den Porträts anderer Meister bewundern wir die Kunst, vor denen Tizians vergißt man ihrer. Die Anordnung der Figur im Raume, ihr Verhältnis zum Beiwerk, die Zeichnung, die Farbe, alles deucht so selbstverständlich, so überzeugend notwendig, daß der Gedanke, ob dies auch anders sein könnte, uns ebenso wenig befällt wie vor der Natur selber. Erst ein Vergleichen tizianesker mit anderen Bildnissen lehrt uns, Art und Größe ihres Schöpfers begreifen, und dann denken wir vor seinen Modellen und ihrer ins Geheimnisvolle gesteigerten Menschlichkeit an eine Gottheit der Ilias, die für kurze Frist einen Helden schmückt

„Hoch mit Kraft und Entschluß, damit vorstrahlend aus allem Danaervolk er erschien und herrlichen Ruhm sich gewänne"...

Tizians Porträts waren von illusionistischer Ähnlichkeit, „lebendig" im wörtlichsten Sinn: Als er sein Bildnis Pauls III. zum Trocknen in ein hochgelegenes Fenster des Vatikans gestellt hatte, glaubten die Leute unten, der Papst zeige sich und beugten das Knie ... Sie waren repräsentativ wie die keines anderen Künstlers, sonst hätten Kaiser und Könige, die von ihren Bildnissen dies zuerst verlangen, sich nicht am liebsten von Tizian malen lassen, hätte Lodovico Dolce nicht schreiben können: „welcher Mann, der sich geistiger Fähigkeiten erfreut oder reich ist, möchte nicht von Tizian porträtiert sein?" Aber diese Vorzüge machen nicht das Eigenste tizianesker Bildnisse aus, das man wohl am besten mit dem Ausspruch des Plinius über den attischen Bildhauer Kresilas umschreiben könnte: „Nobiles viros nobiliores fecit". Seine Kunst ließ edle Männer noch edler erscheinen. Heute würde man sagen, Tizian idealisierte. Gewiß; aber die Idee war ihm Neben-, das Modell Hauptsache. Er formte es nie zugunsten einer Konvention um, näherte es niemals einem bereits vorhandenen Schönheitstypus, einer verschwommenen Abstraktion, was man so gemeinhin „idealisieren" heißt, sondern wollte, Zufälliges und Belangloses außer acht lassend, das durch Jahre und Leiden nicht Antastbare, das Unveränderliche einer Persönlichkeit schildern.

Das Eigenste eines Menschen, das, was dessen besondere Wesenheit von sämtlichen anderen unterscheidet, suchte Tizian zuerst, wie die Meister des Quattrocento und noch Giorgione, im Blick, im Auge; da ist, um nur ein Beispiel anzuführen, der Augustinermönch in dem „Konzert" des Palazzo Pitti, dessen Auge in einem „Wahnsinn" rollt, der, mit Plato zu sprechen, „durch göttliches Hinausversetztsein aus einem gewohnten Zustand erzeugt" wurde. Vielleicht ist von dem Allerheiligsten einer Seele nie wieder durch einen Blick so der Vorhang weggezogen, nie wieder ein ganzes Leben so unvergeßbar durch einen Blick erzählt worden. Später

offenbarte Tizian die Art eines Menschen auch durch dessen Haltung, durch leise Gesten, große Geberden, eine Wendung des Körpers oder eine für das Modell charakteristische Tätigkeit — wie es der besondere Fall gerade erforderte. So verkörpert der greise Doge Andrea Gritti, dessen Porträt die Wiener Galerie des Grafen Czernin besitzt, in seiner granitenen Ruhe, in dem Felsblockhaften seines Dastehens die unerschütterliche Macht Venedigs, an der Feindeswogen wie an einer Klippe zerschellen. Oder der „Junge Engländer" des Palazzo Pitti, dessen Bildnis seinen malerischen Qualitäten nach vielleicht das Höchste bedeutet, was Tizian uns geschenkt, auch dieser ganz in Schwarz gekleidete Jüngling wirkt durch seine Unbewegtheit, die jedoch eindringlicher als eine stürmische Bewegung ein ungeberdiges, vom Willen nur mühsam beherrschtes Temperament verspüren läßt. Das Bild einer gänzlich anders gearteten Ruhe, des Ruhig-Gewordenseins bietet wiederum — im Palazzo Barberini zu Rom — das Porträt des Kardinals Pietro Bembo, der einem hochgesteigerten Standesgefühl das Bewußtsein geistiger Überlegenheit verbindet. Nur die Hand des Kirchenfürsten bewegt sich, aber diese leise Geste erlaubt gleichwohl einen Schluß auf Bembos Charakter. Es ist die höfliche und doch sehr bestimmte Geberde eines seiner Größe sich bewußten Mannes, der nicht laut werden muß, um Gehör zu finden und auch nicht nötig hat, etwas zweimal zu sagen. Man könnte eine dankbare Studie schreiben über die Ausdrucksfähigkeit der tizianesken Geberdensprache. Wäre uns zum Beispiel von den Porträts des Ippolito de' Medici im Palazzo Pitti und des Herzogs von Urbino der Uffizien nichts erhalten als die Hände und ihr Fassen des Kommandostabes — wir wüßten Bescheid um diese Männer. Will man jedoch einen Begriff bekommen von der nuancierenden Vielfältigkeit seiner Bewegungsmotive, so gehe man von seinen Bildnissen zu denen van Dycks und wird im ärmlichen Geberden-Inventar des Vlamen

kaum zwei Gesten finden, die, bei scheinbarem Gleichsein, so wenig miteinander gemein haben wie die verschiedenen Arten, einen Handschuh zu halten beim „homme au gant" des Louvre, dem „Jungen Engländer" und dem Kardinal Granvella des Museums von Besançon.

Wie Tizian unbewußt rasche Bewegungen, das Momentane zur Charakteristik des Modells verwandte, lehrt besonders deutlich ein Meisterwerk seines Alters, das mit machtvoll breiten, unverschmolzenen Pinselstrichen hingemalte Bildnis des Antiquars Jacopo Strada im Wiener Hofmuseum. Er zeigt einem Besucher, den man sich vor der Bildfläche zu denken hat, die Marmorstatuette einer antiken Venus, faßt sie mit beiden Händen und wendet sich, Händler und Enthusiast zugleich, dem unsichtbaren Amateur zu. Man beachte, wie sehr es den Eindruck des Momentanen unterstützt, daß der Rahmen des Bildes, von einem Torso auf dem Tische ein Stückchen abschneidend, nur die Finger der rechten Hand und selbst diese nicht einmal vollständig sehen läßt. Wer einmal die Geschichte des impressionistischen Porträts zu schreiben unternimmt, wird, auch wegen des wunderbaren Spieles der Lichter auf dem roten Atlasgewande, an diesem Werke, das ein Neunzigjähriger mit dem Furor eines Neunzehnjährigen gemalt, nicht vorbeigehen dürfen.

Tizians Frauenbildnisse haben an diesem Reichtum von Motiven keinen Anteil. Hier begnügt sich Tizian, sieht man von dem Porträt seiner Tochter Lavinia zu Berlin und dessen Varianten ab, mit einem ruhigen Stehen oder Sitzen des Modells, weil ihm so vielleicht gelassene Größe und milde maestà, die er am Weibe liebte, sich reiner zu offenbaren schienen als durch eine wie immer geartete Bewegung. Moderner Psychologen-Neugier bleiben seine Frauenporträts manches schuldig, und was man einen „peintre des femmes" nennt, ist Tizian nie gewesen. Aber nur sehr wenige Künstler haben die Begriffe Weiblichkeit und Hoheit in ihrer Vereinigung so

schildern können wie Tizian, als er das berühmte Bildnis der „Bella" im Palazzo Pitti oder, nach einer vlämischen Vorlage, das Porträt der Kaiserin Isabel im Prado schuf.

Diese Porträts fürstlicher Personen nehmen im Werke Tizians eine besondere Stellung ein, weil ihr Schöpfer sich, der Unabhängigkeit beraubt, hier zuweilen mit unbequemen Aufgaben abfinden, zwischen den nicht abweisbaren Forderungen des Modells und denen der Kunst vermitteln mußte. So malte Tizian in einem Bilde, das wir nur aus Kopien kennen, den Herzog Alfonso von Ferrara, der über eine berühmte und in ganz Italien gefürchtete Artillerie gebot, wie er die Linke an den Griff des Schwertes, die Rechte auf den Lauf einer ungeheuren Kanone legt; Francesco Maria von Urbino, der sich dem Mars gern vergleichen hörte, ließ sich im dunklen Glanz der Rüstung darstellen, die Rechte mit dem Kommandostab unvergeßbar dräuend in die Hüfte gestemmt, während der stahlumschiente Marchese del Vasto wiederum in der rhetorischen Haltung eines Feldherrn der Antike seine Truppen zum Kämpfen anfeuert. Bei all' diesen Werken konnten sich die Wünsche der Modelle mit denen des Künstlers leicht in Einklang bringen lassen; sie boten genug Probleme, einen Tizian zu fesseln, der ja kostbare Waffen und Prunkhelme — man denke an das Bildnis Don Philipps im Prado — allzeit mit besonderer Freude gemalt hat. Aber wenn sich dem als Jäger gekleideten Herzog von Atri außer einer riesigen Dogge auch Amor gesellt, um Sehnsucht nach der fernen Gattin anzudeuten, oder wenn an dem hochgewachsenen Federigo Gonzaga ein kleines Bologneserhündchen herauf schnuppert, so hat Tizian gewiß, lachend oder verärgert, bei der Wahl solchen Beiwerks den Launen edelgeborener Herren Rechnung tragen müssen.

Ein von Tizian gemaltes Porträt dieses Gonzaga gefiel Karl V., dem deutschen Kaiser hispanischer Nation dermaßen, daß er den Künstler im Jahre 1533 nach Bologna entbot, und

hier schuf der größte Maler des Jahrhunderts von dessen mächtigstem Fürsten ein Bildnis, das eine Etappe in der Geschichte des Porträts bedeutet. Denn Tizian, der bisher nur Kniestücke gemalt, stellte in diesem Werke, das heute den Prado schmückt, sein erlauchtes Modell in ganzer Figur lebensgroß dar; und wenn solche Porträts auch hie und da bereits vorkamen, so wurden sie doch erst, nachdem Tizian das Beispiel gegeben, überall verwandt, wo es sich um große Repräsentation handelte, vor allem natürlich in Herrscherbildern, die hohe Prunksäle zieren sollten. Als fünfzehn Jahre später Karl den glänzenden Tag zu Augsburg abhielt, malte ihn Tizian dort in einem Reiterbildnis, das für die Größten, die nach ihm kamen, für die Rubens, van Dyck und Velazquez zur Quelle des Studiums werden sollte: Mit eingelegter Lanze sprengt der Kaiser über das Schlachtfeld von Mühlberg; ein Sieger, aber noch suchen die Augen den Feind und seine Lippen beißen aufeinander, wie man es bei Menschen beobachtet, die mit eiserner Energie ein Ziel verfolgen. Der Habsburger hat es nicht erreicht. An Stelle der abgeschlagenen wuchsen der Hydra der Ketzerei neue Häupter und schon damals, im Jahre des Interim, mochte Karl das Ergebnislose seines Lebenswerkes ahnen. So läßt sich das tragische Bildnis der Münchener Pinakothek begreifen, auf dem ein müder, von der Gicht an den Lehnstuhl gefesselter Mann bekümmert in die Zukunft schaut. Selten nur haben Fürsten den Mut gefunden, sich so in ihrer Menschlichkeit, ohne den Kostümprunk einer Königsrolle malen zu lassen, selten nur waren Künstler imstande, einen Kaiser ohne Bühnenrequisiten, ohne Purpur und Hermelin, durch die Kunst allein als Herrscher wirken zu lassen.

Auch den Papst, das zweite „Schwert, das Gott der Christenheit gesetzet", hat Tizian einige Jahre früher gemalt. Erscheint Paul III. in dem wunderbar leuchtenden Bilde des Museums von Neapel als gütiger Völkerhirt, ehrwürdig gleich

den Patriarchen des alten Bundes, so enthüllen andere Porträts das Fuchsartig-Verschlagene des Farnese und drei widerwärtigere Typen endlich, als wie sie das unvollendete Bildnis der Heiligkeit mit ihren Enkeln Alessandro und Ottavio Farnese hinstellt, sind wohl nie wieder zu einer Gruppe vereinigt worden. Man glaubt vor diesem Gemälde in Neapel dem ersten Akte jenes farnesischen Familiendramas beizuwohnen, das mit dem Abfall der Nipoten von ihrem Oberhaupt und dem Tode Pauls III. enden sollte. Tizian hat die knauserigen Farnese nie geliebt und darum ließen ihre Schicksale ihn kalt. Aber wenn Ippolito de' Medici, dem er, nach seinen eigenen Worten „so gern wie keinem Fürsten gedient", einem rasch wirkenden Gifte zum Opfer fiel, wenn Francesco Maria von Urbino eines unnatürlichen Todes verblich und der große Karl, den Kaisermantel gegen eine Mönchskutte vertauschend, sich lebendigen Leibes für tot erklärte, so mochten ihn diese Trauerspiele um ihrer Protagonisten willen ergreifen. Immerhin war er bei den Dramen des großen Welttheaters nur als Zuschauer beteiligt, aber er mußte in der eigenen Familie manches erleben, was ihn hart betraf, und so verklingt auch die gewaltige Symphonie dieses Künstlerdaseins mit einem finsteren Moll-Akkord. Das Gemälde des Prado, in dem Tizian zum letzten Male sich geschildert, nur leicht gebeugt von der Bürde seiner neunzig Jahre, aber mit einem Blick, dem alles Irdische eitel und armselig deucht, es ist ein erschütternder Kommentar zu der Sophokleischen Erkenntnis: „Niemals geboren sein wäre das Beste"....

Tizian vertiefte die glanzvolle Schilderung eines Menschen zur Charakterstudie, erhob den Bericht von seinem Aussehen zur Biographie. Von den Venetianern, die neben und nach ihm Porträts schufen, hat dies keiner vermocht. Paris Bordone, eine dem Palma verwandte Natur, hat in seinen Damenbildnissen das Gleißen der Haut und die dunkelroten

Töne schwerer Seidenstoffe mit einer auf hundertfünfzigjähriger Schul-Tradition beruhenden Meisterschaft gemalt — mehr von einem Menschen zu erzählen war ihm versagt. Auch Paolo Veronese entschleierte nie das Letzte, das Sublimste. Seine Porträts bereiten dem Auge stets ein Fest, aber daß eine Frau mehr bedeuten kann als ein blendendes Dekorations-Stück, eine elegante Pose zu wenig von einer Persönlichkeit aussagt, hat Paolo, dieser große Maler, dieser wunderbare Nur-Maler nie geahnt und kommt darum als Erbe tizianesker Porträtkunst neben dem Improvisatoren-Genie Tintorettos nicht in Betracht. Dieser Große ließ wie Tizian aus repräsentativen Hüllen das Wesen eines Menschen hindurchschimmern; aber der Kreis von Persönlichkeiten, die als Modelle sein Atelier betraten, war enger gezogen. Tizians Bildnisse lehren ein Jahrhundert kennen, Tintoretto macht uns nur mit den venetianischen Nobili vertraut, die sich im Dogenpalaste beratend zusammenfanden. Und wie die Priuli und Gradenigo, die Paruta und Contarini jeden Gedanken, jede Empfindung, die nicht dem Wohle der Republick galt, zum Schweigen brachten, wenn sie über die „goldene Treppe" zur Sitzung emporschritten, so ließ auch Tintoretto in ihren Porträts vor dem Menschen zuerst den Procuratore di San Marco zu Worte gelangen. Staatslenker wirken durch ihren Intellekt; darum arbeitete Tintoretto am schärfsten jene Partien heraus, die man sich als Träger der Verstandeskräfte denkt, — Stirne und Augen. Schon Tizian hatte, eine Belichtung von oben annehmend, dem Haupte stärkere Helligkeitsakzente gegeben als anderen Teilen des Gemäldes. Tintoretto aber konzentriert ein beinahe grelles Licht auf die obere Gesichtshälfte und beläßt alles Übrige, öfters auch die Hände, gern in einem gewollten Dunkel. Bildnissen, die gleichmäßig durchgeführt sind, begegnet man nicht häufig im Werke Tintorettos. Vielleicht hat darum seine Meisterschöpfung, das Porträt des Jacopo Soranzo in der Akademie von Venedig

lange Zeit für ein Hauptbild Tizians gegolten. Im allgemeinen haben Tintorettos dunkle Purpurträger, deren Köpfe fast unheimlich aus dem düsteren Hintergrunde hervorleuchten, wenig von den Menschen Tizians. Im Kampfe mit dem Leben waren diese Senatoren siegreich geblieben, aber im Streit empfingen sie Wunden, die nicht mehr vernarbten. So liegt ihnen das Triumphatorenhafte tizianesker Modelle weit ab, kaum daß sie zu einem melancholischen Abendfrieden, zu milder Sonnenuntergang-Stimmung sich durchgerungen haben ....

Auch der „terra ferma", den Provinzen Venedigs, erstanden in diesem reichen Jahrhundert vorzügliche Porträtmaler, deren Schöpfungen allerdings nur selten eine ganz persönliche, ihnen allein gehörende Auffasung des Menschen offenbaren. Man erkennt leicht die Vorbilder, an denen diese Künstler sich geschult. So folgen die Bergamasken Cariani und Bernardino Licinio ebenso wie der Veroneser Torbido in seinen, man möchte wieder sagen musikalischen Jünglingsköpfen dem großen Giorgione, dessen Art auch die Bildnisse des Domenico Caprioli nahestehen, die freilich immer unter klingenderen Namen katalogisiert sind. Eine Stellung für sich behaupten die Meister von Brescia, deren Porträts zu den besten gehören, die je gemalt wurden, aber trotzdem an irgend etwas schwer zu Definierendem das Provinzielle ihrer Schöpfer erkennen lassen: Die große Anschauung des Menschen in den wenigen Porträts der Romanino und Savoldo hat einen Zusatz von rustikaler Wildheit und nur in der Kleinstadt kennen Maler ihre Modelle so genau wie der herrliche Moretto und sein Schüler, der Bergamaske Morone ihre gelehrten Patrizier und versonnen dreinschauenden Ritter. Man merkt die Fäden heimlicher oder auch offener Sympathie, die den Maler an sein Modell ketten, und diese der gewollten Repräsentation ungewollt

beigemischte Intimität macht uns Porträts wie Morettos Fenaroli in der National-Gallery oder Morones Kniestück eines älteren Herrn im Lehnstuhl, das die Pinakothek von Brescia besitzt, so teuer, ganz abgesehen von ihren silbergrauen, dem modernen Auge wohlig schmeichelnden Farben.

Gute Bildnisse sah auch das siebzehnte Jahrhundert noch in üppiger Fülle entstehen, aber Tizians grandiose Art, einen Menschen zu schildern, haben ihre Schöpfer weder vertieft noch erweitert; die wunderbare Synthese von dem „was einer ist", mit dem „was einer vorstellt", ist jenseits der Alpen von keinem Anderen mehr vollzogen worden. Der Name Tizian umschreibt das Höchste, was italienische Bildniskunst hervorgebracht, und jene Worte, die ein Florentiner Humanist dem toten Pico della Mirandola nachrief, könnten mit besserem Rechte auf dem Monumente Tizians in der Chiesa de' Frari prangen: „Diesen Mann überhäufte Natur mit all' ihren Gaben und hat, um ihn zu schaffen, ihre ganze Kraft aufgeboten."

# PORTRÄT-AUSSTELLUNG IN FLORENZ

Mit achthundertzweiundzwanzig Bildnissen wurden sämtliche Räume des Palazzo della Signoria zu Florenz „geschmückt" — dies ist das vornehmere, „tapeziert" wäre das richtige Wort, — nicht um dem Laien einen Genuß zu bereiten oder dem Forscher die Lösung kunstwissenschaftlicher Probleme zu erleichtern, sondern um durch Porträts zu beweisen, daß Italien auch nach dem Ende der Renaissance, in seinem silbernen Zeitalter, niemals aufgehört hat, in dem Schauspiel „die europäische Kultur" eine Hauptrolle zu spielen. Darum zeigte man uns die tüchtigen, aber nicht gerade aufregenden Bildnisse, die Bacciarelli und Grassi auf den Schlössern polnischer Granden schufen, darum sahen wir neben den Porträts von Rigaud und Rubens auch solche der Damen Anna Therbusch und Angelika Kaufmann, in denen berühmte Italiener konterfeit waren, und darum endlich fanden wir in dieser „mostra del ritratto italiano", die das fünfzigjährige Bestehen des Königreichs Italien feiern sollte, auch ein Bildnis Winckelmanns von Anton Raffael Mengs, — vielleicht weil die beiden Deutschen erst unter dem Himmel Roms die Erfüllung ihres Wesens fanden. Also achthundertzweiundzwanzig Bekundungen des nationalen Stolzes! Konnte sich der Patriotismus, statt eine verwirrende Fülle guter, mittelmäßiger und schlechter Gemälde aufzustapeln, nicht bei vierhundert Bildnissen bescheiden, die uns mit der Entwicklungsgeschichte der italienischen Porträtmalerei von Giottos Tagen bis zum Jahre 1911 vertraut gemacht hätten? Pazienza, unsere Wünsche kommen nicht in Betracht; sonst wären auch die vielen Medicäer-Bildnisse des Justus Sustermans, die uns hier nur Illusionen rauben, nicht aus Poggio a Cajano nach Florenz gebracht worden. Sie wirken mächtig in den verschlafenen Gemächern der Villa Bianca

Capellos, in einer Atmosphäre voll Grauen und blutiger Geheimnisse; dort gespenstert blasses Licht über die hochmütigen Züge von Prinzen und Prinzessinnen, flackert über Rüstungen und Breviere, gezückte Schwerter und venezianische Spitzen, und auf dem goldenen Dunkel der schweren Umrahmungen lesen wir Namen, die uns Träume bringen... Poggio a Cajano..! In Florenz jedoch träumen wir nicht, sondern wollen für eine Lire Eintrittsgeld unsere Kenntnisse bereichern, wir sehen, sehen noch einmal, vergleichen und finden, daß Justus Sustermans nur ein vergröberter van Dyck ist. Und da er, gleich diesem seinem Jugendfreunde, bei den Porträts der Fürsten das Besondere gern hinter dem Allgemeinen versteckte, den Menschen hinter seinem Rang, so langweilen diese fünfzehn Medici, wie uns eben Menschen anöden, die bloß Repräsentanten ihres Milieus sind. Peliden des Hofes dünken Sustermans Jünglinge, mädchenhaft holden Angesichtes, doch der Panzer deckt die schlanken Glieder; die Feldschlacht brüllt und sie stehen graziös lässig da, wie der Geliebten harrend:

„Comment ces courtisans doux, cujonés, aimables
Sont il dans les combats des lions indomptables?"

fragen wir, in anderem Sinne freilich, mit Voltaire. Und die Damen? Vielleicht würden sie's als Respektsverletzung empfunden haben, hätte Sustermans ihre Würde mit Anmut umkleidet. Gleichgültig-frostig schauen sie über uns hinweg; vermenschlichte Wappen, eingehüllt in den Pomp Ehrfurcht heischender Namen und Titel.

Gerade dies Habsburgisch-Unnahbare, das Hispanische an jenen Bildnissen muß den Neigungen der Florentiner entsprochen haben, die keinen ihrer malenden Stadtgenossen als Porträtisten neben Sustermans, dem Vlaamen, gelten ließen. Und doch wurden damals in Florenz Bildnisse gemalt, deren leuchtende Frische alles in den Schatten stellt, was der robusten Geschicklichkeit des fremden Routiniers gelingen

konnte. Wie trocken dünkt selbst sein temperamentvollstes Porträt, das des Generals Geri della Rena, neben dem von einem wilden Furor durchglühten Bildnis eines dunkelbärtigen albanesischen Häuptlings, das jener nämliche Volterrano aus breit hingestrichenen schimmernden Farbenflächen zusammensetzte, dessen „Schwank des Pfarrers Arlotto" in den Uffizien heute alle modernen Maler „entdecken". Niemals vermochte Sustermans ein Antlitz zu beseelen, wie es der früh verstorbene Giovanni da San Giovanni mit den Zügen eben dieses eulenspiegelnden Pfarrers Arlotto tat, dessen Augen, heiter und melancholisch zugleich, dem Spiel des Lebens zuschauen, dem „giuoco del mondo", wie es Julius II. nannte. Dann gewahrt man hier das Porträt eines Fra Ainolfo de' Bardi; um das helle Grau seines Magnatengewandes spielt das glitzernde Graublau der Luft, während die Landschaft hinter dem hoch emporgereckten Ritter in ein pastoses Gewirr von schwarzen, roten, rosa, hellbraunen und blaugrünen Tönen aufgelöst scheint. Courbet! möchte man rufen und da auch Fra Ainolfo in seiner sonnverbrannten Verwegenheit irgendwie an französische Marschälle erinnert, sucht man voll hastiger Neugier im Katalog den Namen des Malers — und lächelt über den Irrtum des Druckers. Aber nein, auch auf dem Rahmen steht's zu lesen: Carlo Dolci! Trotzdem, . . . wir zweifeln und gehen in den Palazzo Pitti, um daraufhin Dolcis Madonnen und Heilige wieder, . . . nein, um diese Bilder überhaupt einmal anzusehen. Denn haben wir uns bisher nicht sorgsam gehütet, vor einem Carlo Dolci stehen zu bleiben, aus Angst vor dem moquanten Lächeln der Kunsthistoriker oder einer präraffaelitisch erzogenen Miß? Und so bemerken wir denn erst heute, daß einige seiner Gemälde zum Hintergrund einen Naturausschnitt haben, dessen Farbenflecke, saftig und süß zugleich, genau so hingesetzt sind wie auf dem Porträt im Palazzo della Signoria, genau so Courbethaft-geistreich wirken! Aber wie

konnte Carlo Dolci, der als Achtzehnjähriger diesen Fra Ainolfo so monumental gestaltete, als Syrupmaler endigen, im banalsten Kitsch untergehen? Die alte Geschichte ... Armut ... Familie ... Sorgen ... Da fabriziert der eine falsche Wechsel, der andere Kitsch, wie Talent und Ehrgefühl es eben zulassen ...

Solch' angenehmer Überraschungen blühen uns etliche. Guido Renis Porträt seiner Mutter hat, natürlich nur im Sentimento, etwas von Kalckreuth, die nordisch-herbe Innigkeit, und wir sehen wieder einmal, daß Bildnisse der Eltern allen Künstlern gelingen. Dann entzückt uns Caravaggios „Lautenspielerin", die von einer gleichmäßig kühlen silberigen Helligkeit überflutet scheint. Das holländischeste Bild, das je ein Italiener gemalt hat! Das blendende Weiß der Ärmel, das zarte Zitronengelb im Gewande, das Kirschrot des Stoffes, auf dem dies blonde Mädchen sitzt, und nicht zuletzt das Spiel der Sonnenflecken auf dem Olivengrün der Tischdecke, — alles deucht wie von einem südländischen Vermeer van Delft ersonnen. Caravaggio ist später zu grandioser Farbendramatik vorgedrungen, aber manchem wohl wird dieses Jugendgedicht das liebste seiner Bilder bleiben. Auch den leidenschaftlichen Frauenkopf des Pier Francesco Mola, diese Studie zu einer proletarischen „mater dolorosa" vergißt man nicht so leicht; im allgemeinen jedoch durchschreitet man die Räume, die den Schulen Bolognas, Genuas und der lombardischen Städte zugewiesen wurden, ohne sonderliche Emotionen, die auch im Saale der Römer ausbleiben; denn das Pantagruelische Lächeln „Alessandros del Borro" ist uns ja längst vertraut. Ob die Berliner Kunstgebieter das Kaiser Friedrich-Museum seines vielleicht populärsten Bildes beraubten, nur um den Florentinern ein Vergnügen zu machen? Oder taten sie wie die alten Assyrier, die, laut Herodot, ihre Kranken an die Wege setzten, damit die Vorübergehenden sie heilten?

In Florenz, wo so viele Gemälde und so viele Gelehrte zusammenkamen, — hier, wenn irgendwo, mußte sich der Schöpfer dieses alle Wissenschaft verspottenden Meisterbildes erraten lassen. Aber die „Vorübergehenden" haben solche Hoffnung getrogen, wenngleich ein paar Professoren ihre Diagnosen stellten. Als ein Velazquez mit Fragezeichen ging der „Borro" nach Florenz und als ein Velazquez mit dem unheilbaren Fragezeichen kehrt er von seinem Ausfluge nach Berlin zurück. Neben der lustigen Gravität unseres fetten Buffone, der, niemand weiß warum, auf den Namen des beinahe hageren Feldhauptmannes Alessandro del Borro getauft wurde, hat die noble, aber etwas dünnblütige Kunst des Genuesen Bacciccio, der mit blassen, ins Bläuliche schillernden Farben Brustbilder von Kardinälen und römischen Adeligen malte, einen schweren Stand, während Carlo Marattas Repräsentationsporträt von Papst Clemens dem Neunten schon um seines prunkenden Rahmens willen nicht übersehen werden kann. Es ist raffiniert, aber auf billige Effekte hin gemalt, — wie etwa von einem sehr viel geschickteren Philipp Laszlo. Das Antlitz des heiligen Vaters, der einem Wallensteinischen Reiteroberst gleicht, interessierte Maratta wenig. Hier stehen Lichter und schwärzliche Schatten ohne vermittelnde Halbtöne hart nebeneinander. Dagegen wandte er seine ganze, gerade im Nuancieren große Kunst der Wiedergabe des Accessoires zu, dem milden Glühen alten Goldes und dem verblichenen Glanz des Sammets an dem päpstlichen Thronsessel. Maratta wußte, was auf gekrönte Kenner zweiten Ranges wirkt . . .

Die vielen Porträts der römischen Schule haben nur den Entstehungsort miteinander gemein. Ihre Maler kamen, oft schon als Fertige, von irgendwoher nach Rom, wo sie Anregungen und Aufträge fanden. Aber jeder stand für sich allein; warum auf Federigo Zuccaro und Scipione Pulzone

die Sacchi und Maratta folgen und diese wiederum von Pompeo Batoni und dem Raffael Mengs abgelöst werden mußten, — die Bilder all' dieser Meister geben auf solche Fragen keine Antwort. In Venedig hingegen war die Kunst autochthon, wurzelte mit tausend Fasern im Boden dieser Stadt, deren innere Lebenskraft und äußere Machtstellung die Malerei davor bewahrten, das Opfer fremder Kunstarten oder politischer Wechselfälle zu werden. So durfte sich ihr Entstehen und Vergehen nach den aller Kunst immanenten, genau verfolgbaren und kontrollierbaren Gesetzen vollziehen, (und vielleicht ist — im Zeitalter der Biologie! — auch darum die Geschichte der venezianischen Malerei bislang noch nicht geschrieben worden). Woher der Weg ihrer Entwicklung kam und wohin er führen sollte, bekunden hier zwei Bilder gerade darum so deutlich, weil beide zur selben Epoche, noch im späten Cinquecento entstanden. Das Porträt eines Jünglings von Leandro Bassano, der, eine Dogge neben sich, auf der Laute in den goldenen Abend hinausträumt, ist noch mit Vergangenheit beladen, streng in der Linie und durchtönt von der süßen Giorgione-Weis'. Das andere, Grecos Bildnis des Miniaturmalers Don Giulio Clovio, deucht dem flüchtig Hinschauenden nur eine geschickte Nachahmung Tintorettoscher Manieren; aber Don Giulio hält ein aufgeschlagenes Buch, in dem wir eine Miniatur ... nein, wir gewahren sie eben nicht! Ein Früherer hätte sie wohl mit spitzem Pinsel hineingetüftelt, Greco fegt nur ein Gewirr von Strichen und Klexen hin, die freilich, wenn man von dem Bilde etwas zurücktritt, sich zu einem Ganzen von so reicher Farbigkeit zusammenschließen, wie das keiner sorgsam ausgeführten Miniatur gelungen wäre. Da hätten wir den Beginn einer nur malerischen Darstellungsweise, des Unterdrückens der gezeichneten Form zugunsten ineinander verschwimmender Farbenflächen. Mit solchem Impressionismus kokettiert Varotari in dem Brustbild einer nachtschwarzäugigen Courti-

sane, und er triumphiert vollends in dem wunderherrlichen Gemälde Tiepolos, das eine Versammlung von Malteser-Rittern in Udine schildert. Daß auch darüber noch ein Hinaus möglich war, beweist die Berliner Skizze seines Erben Goya zur „Sitzung der Philippinen-Kompanie" im Museum von Castres. Hier sind die Menschen nur Flecke im Raume und erst deren Summe gibt eine malerische Einheit; für Tiepolo hingegen bedeutet noch jeder dieser schwarzgewandeten Herren ein Ganzes; sie haben nicht bloß in ihrer Gesamtheit eine malerische Funktion zu erfüllen, sondern jeder führt außerdem sein besonderes individuelles Dasein. Im übrigen herrscht Tiepolo nicht so unbedingt, wie man gern möchte. Denn sein Porträt des Antonio Riccobuono ist eigentlich keines, sondern nur eine jener Transponierungen Rembrandtischer Rabbinerköpfe in den Stil des venezianischen Rokoko, wie solche Bartolommeo Nazari damals zu Dutzenden anfertigte und jedenfalls kein Ersatz für das unsagbar prachtvolle Porträt eines Nobile im Palazzo Stampaglia-Querini zu Venedig, nach dem wir hier vergeblich Ausschau halten. Dagegen verblüfft uns Pietro Longhi mit einem Bildnis des Senators Pisani, worin die Energie der Charakteristik fast schon an Karikatur grenzt. Wir sehen geradezu, wie unter diesem Patrizier mit seiner blumenbestickten Weste tief „im wesenlosen Scheine" alle Menschen versinken, deren Namen das goldene Buch der erlauchtesten Republik Venedig nicht verzeichnet; lesen wir dann in Romanins Geschichtswerk, wie gerade die Pisani sich im Louis Quinze-Stil ihr Leben einrichteten, so erwächst Longhis Bildnis zum kulturhistorischen Dokument, und wir verstehen, daß der General Buonaparte die Existenz eines Staates, dessen Würdenträger so aussahen, mit einem bloßen Tagesbefehl vernichten konnte. Andere Porträts von Pietro Longhi bestätigen ebenfalls, daß ihrem Schöpfer Unrecht geschah, wenn man ihn nur als Sittenschilderer, als einen „Goldoni der Malerei" gelten ließ, und

auch Pietros Sohne Alessandro dürfte diese Ausstellung — obschon sein Hauptwerk, das leuchtende Bildnis eines Admirals, im Paduaner „Museo Civico" verblieb — zu einer Schätzung verhelfen, die dem fast Vergessenen bis nun versagt geblieben ist. Sein Porträt Cimarosas, auf das sordinierte Zusammenklingen von Grau und Gold gestimmt, zeigt, wie er einer kapriziösen Künstlernatur gerecht wurde, ein Bildnis des Prokurators Barbarigo, daß er auch mit dem Offiziellen sich geschickt abfand. Das schneeige Weiß der Allongenperücke, der purpurne Mantel, der Palast, um den die blinkende Luft der Lagunen flimmert, aus alledem jubelt eine Erdenfreudigkeit, in der das Feierliche und Pedantisch-Repräsentative ertrinkt. In jener Fähigkeit, um einen Menschen die Atmosphäre strahlender Noblesse zu schaffen, seiner Haltung Anmut, ein von jeglichem Bombast unbeschwertes Pathos zu geben, waren die Söhne dieser aristokratischen Stadt unübertroffen. Kein Wunder darum, wenn Europas Könige sich gern von solchen Republikanern porträtieren ließen. So malte Bombelli den großen Kurfürsten; Francesco Casanova, der unberühmte Bruder des Chevalier de Seingalt, Peter den Großen; und die zweite Katharina ließ sich und ihre Söhne von dem älteren Lampi konterfeien, der im annoch österreichischen Trentino geboren ist und vielleicht deshalb mit einer Anzahl von Werken hier erscheinen durfte, die genau im umgekehrten Verhältnis zu seiner Bedeutung steht.

Zu Venedig verbrachte auch Fra Vittorio Ghislandi seine Lernjahre, ein Mönch aus Bergamo, der, wie man überall hören und lesen konnte, dank dieser Ausstellung als ein Großmeister der Kunst des Porträts „entdeckt" wurde. Ja und Nein. Schon im Jahre 1910 waren viele Werke Ghislandis in Mailand zu sehen, das Museum von Bergamo besitzt deren etliche und an Berichten über sein Leben und Schaffen ist kein Mangel. Aber nehmen wir dem Worte „entdecken" seine

altmodische Columbus-Bedeutung zugunsten einer mehr zeitgemäßen, dann stimmt die Sache. Man hat Ghislandi jetzt entdeckt wie vor Kurzem den Greco; das heißt, seine Bilder, die bisher einen Pappenstiel kosteten, haben nunmehr an der internationalen Kunstbörse ihren Kurs. Wer heute ein Porträt Ghislandis erwerben will, muß bereits zu jenen Steuerzahlern gehören, die eine Stadt ungern an die andere verliert. Dann konnte man sich's nicht erklären, wieso Fra Vittorio in dem stillen Bergamo, abseits von den großen Zentren des Kunstschaffens, so malen konnte, wie er eben malte, und da man keine Beziehungen zwischen seinen Gemälden und denen Bombellis fand, in dessen Atelier er dreizehn Jahre lang tätig gewesen ist, suchte man seine Vorbilder in Holland oder machte ihn gar zum großen Einsamen, der führerlos den Gipfel der Vollendung erklomm. Nun, in Venedig mochte Ghislandi oft genug Werke von Holländern gesehen haben, und vielleicht lehrten ihn die Nordländer, Räume, die nur vom armseligen Flackern einer Kerze ihr Licht empfangen, mit den Augen des Malers zu sehen; aber der Frate selbst hat ja einem Schüler, dem Conte Maria Tassi, die Namen seiner eigentlichen Lehrmeister genannt: Tizian, von dem Ghislandi einen Studienkopf, der ihm gehörte, völlig zerkratzte, um das Geheimnis seiner Technik zu ergründen, dann Paolo Veronese und endlich den Bergamasken Giambattista Moroni. Die Anregungen, die er von diesem, seinem Stadtgenossen, empfing, waren wohl die stärksten und nachhaltigsten: von Moroni übernahm er dessen Art, einen Menschen hin zu setzen — und besonders zu stellen, dem Modell gewisse Haltungen des Kopfes zu geben, die zu denen des Körpers kontrastieren, von Moroni stammt seine Manier, einen Mann wie durch irgend etwas überrascht aus dem Bilde herausblicken zu lassen, und endlich teilte er mit ihm die Freude am beziehungsvollen Beiwerk, am anekdotischen Kleinkram. Ghislandi war durchaus nicht der ein-

zige bergamaskische Porträtmaler, der sich solcherweise an dem sogar von Tizian bewunderten Moroni geschult hatte. Vor ihm schon wandelten in dessen Bahnen Francesco Zucco und Gian Paolo Cavagna, der brillante Salmeggia, dann der Priester Euarista Baschenis, den seine Zeitgenossen als „fenice della pittura" priesen, endlich Carlo Ceresa, dessen Bilder so wunderbar leuchten und den seine Neigungen für malerische Kontrasteffekte zu Ghislandis unmittelbarem Vorgänger machen. So ist Fra Vittorios Kunst durch starke Fesseln gerade an seine Heimat Bergamo geknüpft, wo er lebte und wirkte als letzter Sproß einer stattlichen Ahnenreihe, als der letzte Hüter Moronischer Traditionen, die nach seinem Tode schnell vergessen wurden. Hohe und Geringe saßen dort vor seiner Staffelei, Ritter und Geistliche, Künstler und Doktoren, aber beinahe nur Männer; denn mit Frauen mochte er nichts zu tun haben, seit eine Dame, die er porträtieren sollte, mit fleischlichen Gelüsten seine mönchische Tugend bedräute. So hat er im Verlaufe eines fast neunzigjährigen arbeitsfrohen Daseins unzählige Bildnisse geschaffen, die, je älter Ghislandi wurde, mit immer breiterem Pinsel hingestrichen, von immer pastoserem Auftrage sind; aber sie alle, die frühen und die späten, erfüllt seine Freude am Leben der Farbe und den Problemen der Lichtführung, alle bekunden, daß Ghislandis Virtuosität jede Schwierigkeit in der Wiedergabe des Stofflichen bezwang; die glatte Haut der Äpfel, grobe Kutten, seidene Maschen und fettige schweinslederne Bucheinbände — er hat alles, alles Tote mit der nämlichen beseelenden Kraft geschildert. Nur den Menschen nicht. Dafür gebrach es ihm an Intellekt; Fra Vittorio war, gleich Manzonis Don Abbondio, von kindlich frommer Güte, aber beschränkten Verstandes; er vermochte nicht, ins Besondere einer Persönlichkeit zu dringen, und darum ist allen, die er malte, wie als Familienzug die heitere Zufriedenheit ins Antlitz geprägt, mit der Fra Vittorio selber von seinem

Schutzpatron für die Fahrt ins Leben ausgerüstet worden war. Die Kunst der Ganz-Großen, der Tizian und Rembrandt, der Holbein und Velazquez, mit dem eigenen Ich ein fremdes zu durchdringen, stets derselbe zu bleiben und immer ein anderer zu scheinen, Ghislandi hat sie nicht besessen, und so scheidet 'man von seinen Bildnissen mit der Erkenntnis, daß ihr heute so ungestüm gefeierter Schöpfer ein großer Maler, ein sehr großer sogar, aber kein Menschen-Schilderer im erhabensten Sinne des Wortes und, obschon er kein Still-Leben hinterlassen, der heimliche Chardin des italienischen Rokoko gewesen ist.

Während die „sala degli Elementi" mit den fünfundzwanzig Bildnissen Ghislandis das Allerheiligste für die Kenner bedeutet, die wahren und die falschen, staut sich die Menge, deren künstlerisches Interesse an einem Porträt genau so weit reicht wie ihr persönliches an einem Modell, vor den Bildnissen der Napoleoniden und den viel zu vielen Porträts aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die ja bisweilen von einer gewissen trockenen Anmut, in den meisten Fällen jedoch hart oder süßlich oder beides zugleich sind. Aber mag ein Bildnis als solches noch so reizlos sein, — wenn darunter nur ein Name steht, der ihm heilig ist, so jubelt der Italiener; einer winkt heftig den andern herbei und von allen Seiten schwirrt es und surrt's: „Ecco il Rossini, . . . guarda il Rosmini, . . . vieni, bambino, c'è il Garibaldi . . . e la Monti-Perticari . . Dio, come è bella . . .!" Und selbst Männer, die bisher ein gutes Porträt von einem schlechten unterscheiden konnten, werden im Palazzo della Signoria genau so empfindsam und sentimental, wie wir Deutschen es anno Jahrhundert-Ausstellung waren, als wir unser Qualitätsgefühl auf Reisen geschickt hatten und fröhlich einen „echt deutschen Meister" nach dem anderen entdeckten. Nachher wurden wir ja wieder vernünftig, und ist einmal das Jubeljahr verrauscht, werden

auch die Italiener erkennen, daß sie den Generationen des Carbonari und Vittorio Emanueles wohl jenes seit Danter Tagen von ihren Besten in leidenschaftlichen Visionen erschaute „Italia libera e unita", jedoch kein „risorgimento" der Kunst zu danken haben. Vielleicht bemerken sie's auch schon früher; Florenz hat ja vortreffliche Ärzte für die Modekrankheit der Biedermeieritis: Neben dem Palazzo della Signoria stehen die Uffizien.

# GIORGIONES „LANDSCHAFT MIT DEN DREI PHILOSOPHEN“

## EIN DEUTUNGSVERSUCH

Der „Stoff ist nichts, die Darstellung alles“ heißt es im ästhetischen Katechismus des modernen Menschen, und der Kunsthistoriker, der heute über den Inhalt eines Gemäldes nachsinnt, gemahnt an jenen von Thomas Theodor Heine so entzückend gezeichneten Kollegen, der sich vor einem Bilde „stets die Frage vorlegt: Was hat der Meister mit seiner Arbeit bezweckt . . .?“ Freilich, der Maler hat ein Recht zu lächeln, wenn wir darüber streiten, ob Botticellis „Frühling“ nicht eher „Das Reich der Venus“ genannt werden müßte; denn für einen Schaffenden von heute kommt das Kunstwerk der Vergangenheit lediglich als Erreger ästhetischer Lust- oder Unlustempfindungen, allenfalls noch als ein Persönlichkeitsdokument in Betracht; für den Historiker aber bedeutet es, darüber hinaus, den Niederschlag von Gefühlen und Vorstellungen einer bestimmten Epoche; kürzer gesagt, es ist ein Kulturextrakt, und sieht man ein Gemälde von diesem Standpunkte, nicht bloß auf künstlerische Qualitäten hin an, so gewinnt auch das angeblich belanglose Thema eines Bildes unser Interesse. Oder ist es wirklich gleichgültig, woher einem Künstler die Anregungen zu seinem Werke kommen, welchen religiösen Vorstellungen etwa seine Madonnen ihr Entstehen verdanken, aus welchen literarischen Quellen er die Themata für seine profanen Gemälde schöpfte, ob seine Phantasie vom Buchstaben sich töten ließ oder erst sein Geist trockene Hexameter und dürre Sätze eines Chronisten lebendig machte, ob sein Pinsel der Wundergerte glich, die Kieselsteine in Gold verwandelte? Ist dies alles wirklich nebensächlich für die Erkenntnis der künstlerischen Kräfte eines Zeitalters? Ich

glaube das nicht, und wenn jemand, die Wandlungen im Verhältnis der Renaissancekünstler zu ihren Stoffen analysierend, uns einen kritischen Katalog eben dieser Themata schenken möchte, so würde ein solches Buch gewiß nicht zu den überflüssigen unserer Wissenschaft zählen. Die Anschauungsweise, die es voraussetzt, ist allerdings eine unzeitgemäße, und darum werden wir auf sein Erscheinen warten müssen. Inzwischen aber will ich einen Stein herbeischleppen für diesen Zukunftsbau oder, schlichter gesagt, auf ein bisher nicht beachtetes Bildmotiv des Cinquecento hinweisen, indem ich versuche, einem berühmten Gemälde den Titel zu sichern, der seinem Inhalt besser gerecht wird als die vielen Namen, die es bis jetzt geführt hat. Bin ich auf rechter Spur, darf es mich freuen; habe ich Unrecht, — pazienza! Das Bild aber, von dem hier die Rede sein soll, und das heute zu den stolzesten Schätzen des Wiener Hofmuseums zählt, ist Giorgiones leuchtende Meisterschöpfung: „Die Landschaft mit den drei Philosophen".

Diesen Titel verdankt das Gemälde dem venetianischen Patrizier Marc Antonio Michiel, der es anno 1525 im Hause des edlen Herrn Taddeo Contarini sah und also beschrieb: „La tela a oglio delli tre Filosofi nel paese, dui ritti e uno sentado che contempla li raggi, con quel sasso finto così mirabilmente fu incominciata da Zorzi da Castelfranco, e finita da Sebastiano Veneziano[1]". Im nächsten Jahrhundert, als das Bild dem Erzherzog Leopold Wilhelm gehörte, wurden die „Filosofi" zu „Mathematici, welche die maß der höchen des himmels nehmen[2]"; später, in Wien, sanken sie zu Astrologen und gar zu Feldmessern herab, um nach solchem Falle wieder zum Rang der „Drei morgenländischen Weisen"[3] erhoben zu werden, bis endlich Janitschek, dem der große Altersunterschied zwischen diesen drei Männern auffiel, die Verbindung mit der frühesten Bezeichnung des Gemäldes dadurch herzustellen suchte, daß er die Gestalten

GIORGIONE — DIE ERZIEHUNG DES MARC AUREL

für Allegorien dreier Lebensalter der Gelehrsamkeit ansah: Im Greise vermeinte er die antike Weisheit, im Manne die Wissenschaft des Mittelalters und im Jüngling die erwachende Forschung der Renaissance zu erkennen[4]. Ein freundlicheres Schicksal als dieser gequälten Deutung, die niemand recht ernst nahm und die man darum heute nicht mehr zu bekämpfen braucht, war der Hypothese Franz Wickhoffs beschieden[5], wonach hier Giorgione im Anschluß an die Verse 306–348 des achten Gesanges von Vergils „Äneïs" den König Euander und dessen Sohn Pallas gemalt habe, die ihren Gast Äneas zu dem Felsen führen, von dem aus in schimmernder Zukunft das Kapitol der weltgebietenden Roma über die Lande hinschauen sollte. Die Ansicht Wickhoffs scheint heute ziemlich allgemein gutgeheißen zu werden[6], aber ist sie darum auch schon richtig? Wickhoff schließt aus den Angaben Marc Antonio Michiels, das Wiener Gemälde habe im Palazzo Contarini das Gegenstück zu einem heute verschollenen Werke Giorgiones „Äneas und Änchises" gebildet[7]; dessen Thema war dem Epos Vergils entnommen; mithin, folgerte Wickhoff, müsse auch das Motiv zum Pendant im selben Gedichte zu finden sein; daß Marc Antonio Michiel des Felsens besonders gedenkt, sei nur natürlich: falle ihm doch die erhabene Aufgabe zu, das Palladium Roms, den Tempel Jupiters zu tragen. Warum aber nannte Marc Antonio dann das Bild nicht „Euander, Pallas und Äneas vor dem kapitolinischen Felsen", sondern „i tre Filosofi"? Nun, meint Wickhoff, weil er und Taddeo Contarini es eben nicht besser wußten. Diese Hypothese, auf einen Felsblock gebaut, ruht trotzdem auf schwankem Grunde. Zunächst erhellt aus Marc Antonios Notizen nur, daß der glückliche Messer Contarini diese zwei Bilder Giorgiones sein eigen nannte; mit keinem Worte hingegen verlautet, „daß sie rechts und links eine Gouachemalerei des Romanino flankierten" und von ihrem Schöpfer

als Gegenstücke ersonnen waren. Sie hatten sogar — die erste Bedingung für Pendants! — anscheinend nicht einmal das gleiche Format; zum mindesten heißt das Wiener Gemälde „la tela a oglio" schlechthin, während das Unterweltsbild ausdrücklich „la tela grande a oglio" genannt wird. Gewiß nicht zufällig[8]; denn wenn zwei Werke irgendwie zueinander gehörten, hat dies der wortgewandte Nobile stets angedeutet[9]. Weiter: kaum fünfzehn Jahre waren verstrichen, seit man Giorgione begraben hatte; noch lebte Sebastiano del Piombo, der das Bild nach dem Tode des Meisters vollendete, und da hätte ein venezianischer Patrizier, wenn er wirklich zwei Gegenstücke von der Hand des gefeierten Giorgione besaß, nur mehr das Motiv des einen zu nennen gewußt? Dünkt dies wahrscheinlich? Und wenn — diese Möglichkeit einmal zugegeben — das Wissen des Contarini hier versagte, hätte ihn wiederum niemand in ganz Venedig besser über sein Gemälde aufklären können als gerade Herr Marc Antonio Michiel: Ums Jahr 1486 geboren[10], also ein Zeitgenosse Giorgiones, von dem er selber ein Bild[11] besaß, verbrachte er seine Jugend bis zum Jahre 1510, dem Todesjahr Giorgiones, in Venedig. Da der junge „Zentiluomo" mit einer allezeit wachen Neigung den Künsten so zugetan war[12], daß er auf jegliche politische Karriere verzichtete, um ganz seinen Amateurinteressen zu leben, wird er gewiß mit Giorgione, dem Gonfaloniere der neuen Malerei, Umgang gepflogen, Taddeo Contarinis Gemälde im Jahre 1525 wohl nicht zum erstenmal gesehen und den Titel des Bildes schon vorher gewußt haben. Und wenn dies alles noch zu hypothetisch deucht: jedem Gebildeten von damals war der Virgil so vertraut wie uns etwa der „Faust"; hätte da nicht Marc Antonio Michiel, dessen Belesenheit in der lateinischen Literatur man besonders rühmte[13], die Illustration zu einer Stelle der Äneïs auf den ersten Blick als solche erkennen müssen? Endlich das

Entscheidende: Welche Stütze findet Wickhoffs Interpretation des Bildes in den Versen des Mantuaners, was hat, außer dem Felsen, die friedliche Landschaft des Giorgione mit dem grausen Schreckensort gemein, zu dem Euander und Pallas den Trojaner geleiten[14]? Nichts. „Denn Giorgione" — schreibt Wickhoff — „hat den Virgil nicht gelesen ... und wenn wir Vers für Vers des Virgil mit dem Bilde vergleichen wollten, würden wir von seinem Inhalt weiter abgeführt werden ..." Man sieht, Wickhoffs Erklärung von Giorgiones Gemälde bietet der Kritik allzu breite Angriffsflächen, und darum darf man, trotz aller Verehrung für den großen Gelehrten, dem die Kunstwissenschaft so viel verdankt, immerhin es wagen, seine Hypothese durch eine andere zu ersetzen.

In der Sammlung alter Kataloge und Inventare, die Campori herausgab, sind enthalten: „Nove cataloghi di quadri vendibili in ignote località d'Italia." Das zweite dieser Inventare, das dem Seicento angehört, verzeichnet als Werk des Palma Vecchio: „Un Marco Aurelio, quale studia fra due filosofi, mezze figure quanto al vivo, fatto in tavola...[15]" Campori vermochte die unbekannte Stadt, in der dieses Gemälde zum Verkaufe stand, nicht zu ermitteln. Sie heißt aber Venedig; denn sämtliche in diesem Katalog aufgeführten Bilder zierten, wie aus Sansovinos „Venetia"[16] erhellt, die Galerie des aus Maubeuge stammenden und in Venedig tätigen Malers Niccolò Renieri[17]. Palmas Gemälde ist heute verschollen[18], wir vermögen darum die Richtigkeit der Attribution nicht nachzuprüfen; doch beweist die trockene Inventar-Notiz — und darauf allein kommt es hier an —, daß Niccolò Renieri ein Bild unter diesem ganz gewiß von einer Tradition bedingten Titel besaß, mit anderen Worten: die Darstellung des jungen Marc Aurel, — und daß nur der Jüngling in Frage kommt, folgert aus dem Begriff „studia" — der von zwei Philosophen

unterrichtet wird, lag dem Ideenkreise des venetianischen Cinquecento nicht fern.

Der Weg nun, der von solcher Erkenntnis zur Vermutung führt, daß auch Giorgione in dem Wiener Gemälde den jungen Marc Aurel mit zwei Philosophen geschildert habe, ist gewiß nicht lang, und diese Hypothese gewinnt erheblich an Überzeugungskraft, wenn wir die „Scriptores historiae augustae", ein Lieblingsbuch der Renaissance[19], zur Hand nehmen und dort in der ausführlichsten Biographie Marc Aurels, die wir überhaupt besitzen, in der „vita Marci Antonini Philosophi" des Julius Capitolinus ein paar Andeutungen finden, die sehr wohl auf die Phantasie eines Giorgione einwirken konnten. Da heißt es: „natus est Marcus Romae VI. Kal. Maias in monte Coelio in hortis... educatus est in eo loco in quo natus est et in domo avi sui Veri iuxta aedes Laterani...[20]" Mit den Worten „educatus est in eo loco, in quo natus est" kann natürlich nicht die Stadt Rom schlechthin, sondern nur der Hain auf dem mons Coelius gemeint sein; denn eine Selbstverständlichkeit wie jene, daß Marcus Aurelius in Rom erzogen wurde, hätte Julius Capitolinus überhaupt nicht oder keinesfalls durch eine solche Umschreibung hervorgehoben, und der letzte Zweifel schwindet vor dem Nachsatz, der mit derselben topographischen Genauigkeit innerhalb der Mauern Roms eine zweite Stätte nennt, wo Marcus Aurelius seinen Studien oblag. Aber enthalten diese kurzen Angaben nicht die ganze Scenerie des Wiener Gemäldes? Da haben wir jenen Felsen, der dem Marc Antonio Michiel besonders auffiel; es ist allerdings einer der sieben Hügel, aber nicht der mons Capitolinus, wie Wickhoff meinte, sondern der mons Coelius. Und die weiche, von einem goldenen Abendfrieden durchwehte Landschaft, — mit der Virgilischen Stätte des Grausens hat sie nichts gemein; aber das Wort „horti" konnte vor Giorgiones Blicken diese

unvergeßbare Vision erstehen machen. Und wenn wir dann lesen, daß Marc Aurel bereits mit zwölf Jahren den Mantel eines Philosophen trug, auf der nackten Erde schlief und von seiner Mutter nur schwer dahin gebracht wurde, sich eines Bettes von Fellen zu bedienen[21], so weisen diese Sätze wiederum auf Giorgiones Jüngling hin, der, mit einem dürftigen Gewande bekleidet, sich auf den harten Steinboden gelagert hat, aber dessen Kälte nicht zu empfinden scheint, so sehr erfüllt ihn der Lerneifer, von dem seine Augen glühen. Julius Capitolinus nennt einige Lehrer des kaiserlichen Prinzen mit ihren Namen[22], und wenn wir in Marc Aurels Hand ein Richtmaß gewahren und die seltsamen Zeichen in dem Buche des Alten mit dem Magierbart, so läge es nahe, diesen ehrfurchtheischenden Patriarchen als jenen Andro zu erkennen, der den Knaben in die Geheimnisse der Geometrie einführte, und vielleicht soll der Orientale, dessen Antlitz sinnende Traurigkeit umschattet, den Stoiker Apollonios verkörpern, den Asiaten aus Chalcedon. Vielleicht... Hüten wir uns, jene Grenzlinie zu überschreiten, die den Bezirk sicherer Interpretationen vom lockenden Bereich des Spielens mit Gedanken und Träumen scheidet...

Mit alledem ist natürlich kein mathematischer Beweis zu erbringen, daß Giorgiones Gemälde wirklich „Marc Aurel mit zwei Philosophen" darstellt. Aber ein solcher läßt sich überhaupt nicht führen, weil ja die Titel, die wir, genau vierhundert Jahre nach Giorgiones Tode, seinen Bildern geben, notwendig hypothetisch bleiben müssen[23], und diese Vermutung wenigstens hat, um es noch einmal kurz zusammenzufassen, vor der Wickhoffs voraus: daß sie nicht von einer unerwiesenen und durch nichts erweisbaren Behauptung ausgeht, daß wir die Sätze des Historikers vor dem Gemälde lesen dürfen, ohne „von seinem Inhalt weiter abgeführt" zu werden, und drittens endlich, daß die Be-

nennung „Marc Aurel mit zwei Philosophen“ sich nahezu vollkommen mit dem Titel deckt, den Marc Antonio Michiel dem Bilde Giorgiones erteilt hatte. Der vornehme Venezianer sammelte ja schwerlich Material für wissenschaftliche Arbeiten, sondern machte sich Notizen als Amateur, um Kunstwerke, die er gesehen, nicht zu vergessen. Und da Marcus Aurelius stets mit dem Beinamen „philosophus“ bezeichnet wurde[24], so durfte Michiel, wenn ihm „Marco Aurelio che studia fra due filosofi“ zu umständlich deuchte, das Gemälde mit dem gleichen Recht „i tre Filosofi“ heißen. Diese drei Worte genügten ihm, den Inhalt des Bildes zu fixieren. Denn — hierin hat Wickhoff Recht — „ihm brauchte, was es bedeute, nicht breit ausgedeutscht zu werden...“

# II

# VON MENSCHEN

MASACCIO?

GIOVANNI BICCI DE' MEDICI

# DAS BILDNIS DES GIOVANNI BICCI DE' MEDICI IN DEN UFFIZIEN

Im ersten Korridor der Uffizien hängt ein Porträt, das, in Tempera auf Holz gemalt, Giovanni Bicci de' Medici darstellt[1]. Giovanni Bicci, der Vater Cosimos, war der „Wegbaumeister" für seine Familie gewesen, er bahnte die Pfade, auf denen sein Sohn und dessen Enkel zur Macht und Herrlichkeit emporsteigen sollten. Im Jahre 1407 ward Giovanni Podestà zu Pistoja, im Jahre 1421 bekleidete er, aus verhältnismäßig kleinen Anfängen rastlos sich heraufarbeitend, bereits die höchste Würde der Republik, das Amt eines Gonfaloniere, und als er acht Jahre später im Alter von 68 Jahren starb, folgten seinem Sarge „alle Gesandten des Kaisers, der Könige, der Venezianer und der anderen Mächte[2]". Giovannis Ruhm erlosch nicht mit seinem Leben. Die Medici betrachteten ihn als Gründer ihrer Dynastie und hielten sein Andenken in höchsten Ehren. Für Gourmets einer historischen Bild-Anschauung wird es darum stets verlockend sein, in den „stillredenden Zügen des Ahnherrn" die typischen Wesenseigentümlichkeiten der berühmteren Enkel zu erspähen. Von jener schlauen Zähigkeit, die Cosimo vom Vater erbte, kündet im Porträt der Uffizien Giovannis seltsam eingekniffener Mund mit den dünnen blutleeren Lippen; die rücksichtslose Energie der breiten Stirne wiederum, die großen Augen, die von innerem Leben leuchten, — all' dies ist, ebenso wie die geistvolle Häßlichkeit des Ahnherrn, auch seinem Urenkel, dem prunkenden Lorenzo eigen.

Das Porträt selber galt immer als authentisch, und die Kopien[3] von Bronzino, Alessandro Allori, Altissimo und Allegrini, denen allen es als Vorlage diente, zeugen von der hohen Achtung, deren sich dies früheste Medicäer-Bildnis

erfreute. Natürlich dankte es sein Ansehen zunächst der Person des Dargestellten, vielleicht aber auch seinen künstlerischen Vorzügen. Die Zeit hat dem Gemälde viel Schaden zugefügt; dann hat ein ziemlich plumper Restaurator das Rot des Gewandes aufgefrischt, den Hintergrund mit grünlich-grauen Tönen übermalt, im Antlitz gewahrt man deutlich Spuren von Verputzungen, und trotz alledem verrät dies Porträt, das ersichtlich der ersten Hälfte des Quattrocento gehört, auch heute noch die Hand eines Meisters von erstem Range. Mit einer prachtvoll breiten Behandlung des Ganzen, einer großen Formgebung, die auf einen Beherrscher des Fresko als Autor hinweist, geht eine Kunst der Charakteristik Hand in Hand, so eindringlich und grausam, daß mit der Struktur der Knochen auch die Seele bloßgelegt ist.

Der Katalog weißt das Porträt Giovanni Biccis dem Zanobi Strozzi[4] zu, einem höchst mittelmäßigen Schüler Fra Angelicos, dessen Stärke auf dem Gebiete der Miniaturmalerei lag. Man betrachte nur, hier in den Uffizien, seinen „hl. Laurentius“[5]: Konnte einem Künstler, der eine so herzlich unbedeutende Gestalt geschaffen, je ein Haupt wie das Giovanni Biccis gelingen? Und Zanobis Autorschaft einmal angenommen, könnte es sich überdies nur um eine Kopie handeln, denn Zanobi zählte im Todesjahr des Giovanni Bicci erst 17 Jahre! Vor diesem Gemälde jedoch wird niemand wohl den Eindruck einer Kopistenarbeit gewinnen. Die Zuweisung des Porträts an Zanobi Strozzi geht auf eine Stelle des Vasari[6] zurück, steht und fällt mit der Notiz des Aretiners. In der zweiten Auflage seiner „vite“, die anno 1568 erschien, berichtet Vasari: „Und in der Guardaroba des Herzogs“ — das heißt Cosimo's I. — „befindet sich, von Zanobi Strozzis Hand gemalt, in einem und demselben Rahmen das Bildnis des Giovanni Bicci de' Medici und das des Bartolommeo Valori“. Das Uffizien-Porträt war ursprüng-

lich nun ein Doppelbildnis. Noch heute gewahrt man zur Linken des Medici, vom Restaurator nahezu schwarz getönt, einen Teil vom Mantel des Valori. Als Folge der Verstümmelung des Gemäldes ergab sich auch jene spitzbogenartige Form, die seltsam genug bei einem Porträt anmutet. Ferner muß der erste Rahmen beseitigt worden sein, denn der goldene Rahmen, der mit seinen schuppenartigen Ornamenten heute das Bild einschließt, gehört wohl dem Cinquecento. Die Tafel, die in goldenen Lettern auf blauem Grunde die Inschrift

„IOHANES BICCI DE MEDICIS"

trägt, wurde ebenfalls erst im 16. Jahrhundert dem Bilde angefügt, denn ihr Holz scheint jünger und von anderer Qualität als das des Porträts. Es lag sehr nahe, Vasaris Bemerkung auf dieses Gemälde zu beziehen. Aber nicht nur der künstlerische Wert des Bildes, sondern auch Dokumente sprechen dagegen. Kein einziges Inventar der medicäischen Guardaroba nämlich kennt ein Doppelporträt des Giovanni Bicci und des Bartolommeo Valori. Das Uffizien-Porträt jedoch wird bereits im Jahre 1553, also volle 15 Jahre, bevor Vasari jene Notiz drucken ließ, als Einzelbildnis in einem Inventar des Palazzo Vecchio erwähnt[7]; auch von einem Porträt Baccio Valoris ist die Rede, — aber dies war auf Stein gemalt. Beide Bildnisse werden nun öfters in den Inventaren genannt[8], von einem Doppelporträt wird jedoch ebensowenig wie von Zanobi Strozzi gesprochen. Seine Autorschaft erscheint nach jeder Richtung hin unbeglaubigt, hält weder historischer Forschung noch der Stilkritik stand. Wer aber ist der Maler dieses Porträts?

Am 19. April des Jahres 1422 wurde vom Erzbischof Amerigo Corsini durch eine feierliche Prozession die Kirche St. Maria del Carmine zu Florenz eingeweiht. Masaccio schilderte in einem längst zugrunde gegangenem Fresko diese Scene, die „sagra", und zwar oberhalb der Pforte, die ins

Kloster führt. In den festlichen Aufzug reihte er „eine sehr große Menge von Bürgern" ein; Vasari nennt mehrere, darunter „Niccolo da Uzanno, Giovanni Bicci de'Medici, Bartolommeo Valori und diese" — heißt es weiter — „sind, von seiner Hand gemalt, auch im Hause des Simone Corsi, eines Florentiner Edelmannes, zu sehen"[9]. Jener Wortlaut schließt den Gedanken an ein Doppelbildnis nicht im entferntesten aus, und die künstlerischen Qualitäten des Medici-Porträts sind so bedeutend, daß man selbst an einen Masaccio als Autor denken darf. Hat er dies Porträt gemalt, so ließe es sich ziemlich genau datieren; denn Bartolommeo Valori starb bereits im Jahre 1427 und Masaccio wieder verbrachte sein letztes Lebensjahr in Rom. Das Gemälde müßte also um's Jahr 1525 oder 1526 entstanden sein. Vergleicht man nun das letzte Werk, das Masaccio in Florenz schuf, die Gruppe des „Petrus in Kathedra" der Brancacci-Kapelle, mit dem Bildnis der Uffizien, so werden sich — insofern man überhaupt Tafelbilder und noch dazu Porträts mit Fresken vergleichen kann — gemeinsame Züge herausfinden lassen, nicht nur in Bezug auf die Größe der Auffassung und die bedeutende Charakteristik, die Art, wie mit sparsamsten Mitteln das Höchste erzielt wird, sondern auch in der Behandlung von Details: in der starken Accentuierung der Kinnpartie, in dem breiten Nasenrücken und der Bildung des Auges. Vasari bezeichnet Simone Corsi als Besitzer von Masaccios Werk: Vielleicht irrt der Aretiner, wie des Öfteren, auch hierin; vielleicht überließ es Simone Corsi dem Herzog, der ja darauf ausging, die Porträts seiner Ahnen zu sammeln. Im Jahre 1553 erwähnen die medicäischen Inventare, wie gesagt, zum erstenmal das Bild. Gerade um diese Zeit aber begann der Herzog, seine Porträt-Kollektion anzulegen, und man kann leicht folgern, daß just damals das Gemälde seinen Eigentümer wechselte. Doch das sind Hypothesen. Die Inventare geben

keine Auskunft darüber, wo das Bild vor dem Jahre 1553 sich befand. Aber die bloße Tatsache, daß Masaccio ein Bildnis des Giovanni de' Medici und des Bartolommeo Valori gemalt, sie genügt vielleicht, um ein vorzügliches Porträt aus der ersten Hälfte des Quattrocento, das einstens jene Beiden dargestellt hat, dem Oeuvre dieses Großen — wenn auch nur in hypothetischer Form — anzugliedern.

# EIN MEDICAER-BILDNIS VON MANTEGNA

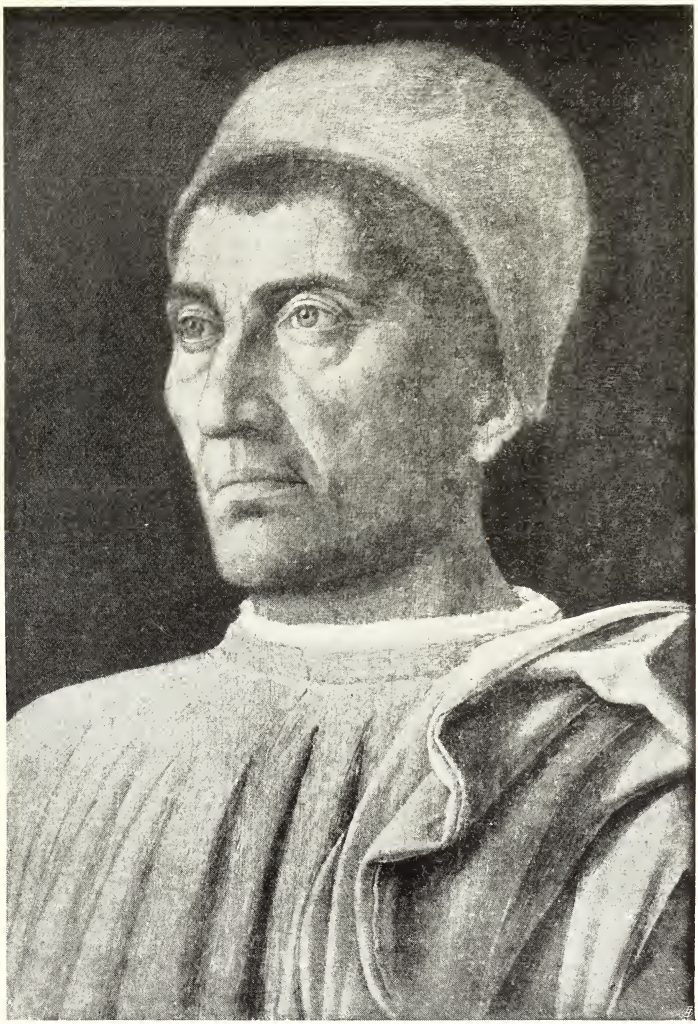
Im Jahre des Heiles 1427, und zwar am 1. August, kaufte Cosimo de' Medici für zweiundsechzig Golddukaten in Venedig „eine tscherkessische Sklavin[1], die Magdalena hieß, zweiundzwanzig Jahre alt sein mochte, gesund war und wohlgestaltet an all' ihren Gliedern, an den sichtbaren sowohl wie an denen, die verborgen bleiben[2]". Die Orientalin fand Gnade vor den Augen des Herrn: zum Mindesten lesen wir, daß eine tscherkessische Sklavin dem Medici einen Sohn gebar, und da drängt sich die Vermutung auf, Cosimos Geliebte aus dem Osten und jene Magdalena möchten ein und dieselbe Person gewesen sein. Wann Cosimo diese natürliche Vaterfreude empfand, wissen wir nicht; aber dieweil Medicäer den Versucher, so er in Weibesgestalt ihnen nahte, niemals mit der Standhaftigkeit des heiligen Antonius bekämpften, dürfen wir annehmen, daß der kleine Carlo de'Medici bereits im Jahre 1428 der Florentiner Sonne entgegenblinzelte. Die Warmwasserversorgung war damals noch unbekannt, dafür besaß man eine Kultur, die nicht allein auf die Pflege der Fingernägel, sondern auch auf jene der unehelichen Kinder sich erstreckte. Gemeinsam mit Piero und Giovanni, die Cosimo „im dumpfen ehelichen Bette" gezeugt hatte, wuchs Carlo im väterlichen Hause heran. Dem Jüngling, der den Pfad zum Himmel einschlagen sollte, verschaffte die väterliche Liebe Pfründen und Pfarreien, und zu Beginn der fünfziger Jahre sandte ihn Cosimo nach Rom, wo er vielleicht auch die politischen, jedenfalls aber die künstlerischen Interessen seines edlen Hauses wahrnahm. Er suchte, wie Carlos auffallend schlecht stilisierte Briefe erzählen, aus dem Nachlaß des eben verstorbenen Pisanello Medaillen zu erwerben, berichtet von Antiken, die dem reichen Kaufherrn-

sohne tagtäglich angeboten werden, und fahndet nach gewissenhaften Schreibern, um die Episteln des sicilischen Tyrannen Phalaris, die damals noch als echt galten, für die Bibliothek des Vaters kopieren zu lassen[3]. Uns fehlt alle Kunde, wie lange Carlos römisches Agentenidyll dauerte. Länger als ein Decennium keinesfalls; denn am 3. August des Jahres 1460 hielt der Sohn Cosimos, zum Probst der Kathedrale von Prato ernannt, seinen festlichen Einzug in die stille tuskische Landstadt, allwo er bis zu seinem seligen Hinscheiden, das anno 1492 am 29. Mai erfolgte, als Seelenhirte seine Lämmer friedsam weidete[4]. Die Prateser, „die nach keiner anderen Freiheit verlangten als den Behörden zu gehorchen, die Florenz regierten“[5], haben bei also löblicher Gesinnung einem Medici die Würde kaum zur Bürde gemacht; kleine Kompetenzstreitigkeiten mit der Kommune konnten das gegenseitige gute Einvernehmen ernstlich nicht gefährden, und als es Carlo gar zuwege brachte, den Bischöfen Pistoias die Jurisdiktion über die Prateser Kirchen zu entziehen, feierte man an den Ufern des Bisenzio diesen bescheidenen Erfolg wie eine Großtat.

Trotz alledem wäre die Erinnerung an seine zweiunddreißigjährige „Regierung“ wohl dem Gedächtnis der Prateser entschwunden, wenn Carlo, als echter Medici auf die Ausschmückung seiner Kathedrale bedacht, nicht den Maler Fra Filippo Lippi mit aller gebotenen Strenge verhalten hätte[6], die Fresken des Domchores, die zu malen er schon unter seinem Amtsvorgänger begonnen, endlich einmal zu vollenden. Die Launen dieses Bohémien zu zügeln, mochte dem Kirchengewaltigen bisweilen schwieriger dünken als gegen den Starrsinn einer Munizipalvertretung anzukämpfen, und so begreift sich's leicht, wenn Carlo, im Frohgefühl seines Sieges über den unsteten Künstler, der Mit- und Nachwelt es irgendwie kundtun wollte, daß die Pieve von Prato ihren herrlichsten Schmuck einzig und allein seinem beharrlichen Drängen verdanke. Darum ließ er sich von Filippo unter jene

Trauernden reihen, die auf dem Fresko, das die Leichenfeier für den heiligen Stephanus schildert, mehr gefaßt als ergriffen zur Bahre des Märtyrers niederschauen[7]. Aus diesen etwas provinzlerisch wirkenden Chor- und Domherren den Sohn des erhabenen Cosimo herauszufinden, hält nicht schwer. Ein ungeheurer weitbauschiger roter Mantel umhüllt den hochgewachsenen, vielleicht etwas verfetteten Körper, die rote Kappe des Propstes ist auf das rundliche Haupt gestülpt; aber eindringlicher als diese äußerlichen Zeichen seines Amtes lassen die strengen Züge des Medici, seine ruhigen und doch befehlenden Augen ihn als den Mann erkennen, der hier zu gebieten hatte und kaum gewohnt war, einen Widerspruch gelassen hinzunehmen.

Dieses Porträt von Fra Filippo, das die Prateser bei ihren Morgen- und Abendandachten immer vor Augen sahen, wurde selbstverständlich zum offiziellen Bildnis Carlos de' Medici, und als der Herzog Cosimo anno 1566 im Dome von Prato dem längst verstorbenen Oheim „ad conservandam gentilis optimi memoriam" durch Vincenzo Danti ein würdiges Marmorgrab, geschmückt mit dem Reliefporträt Carlos, errichten ließ, mußte sich der Plastiker genau an das „Vor-Bild" des Malers halten[8]. Kein Schriftsteller erwähnt ein anderes Porträt des Probstes, und doch ist Carlo de' Medici noch einmal konterfeit worden, von einem Größeren sogar als Fra Filippo: Die „Albertina" zu Wien besitzt von der Hand des Dalmatiners Martino Rota[9] einen Stammbaum des Hauses Medici, der, aus kleinen Porträtstichen in Medaillonform zusammengesetzt, ein Bild Carlos enthält, dessen Vorlage wir vergebens im Dom von Prato, mit mehr Glück dagegen zu Florenz in der „Stanza di Prometeo" des Palazzo Pitti suchen werden[10]. Dort, in der alten Residenz der Medici, war das Porträt des Ahnen in eine jener düsteren Ecken verbannt worden, an denen diese Galerie fast noch reicher ist als an lichten Wunderwerken.



ANDREA MANTEGNA CARLO DE' MEDICI

Endlich aber strahlte ihm die Gnadensonne der Forschung; sie zerstreute das Dunkel der Anonymität, das den Namen des Künstlers umhüllte, und heute prangt unter dem Gemälde ein neues Cartellino mit der stolzen Aufschrift „Andrea Mantegna“[11]. Daß der mantuanische Hofmaler einen hohen geistlichen Dignitär hier porträtierte, beweist an Kappe und Gewandung die kaminrote Farbe, die so wirksam sich vom blaugrünen Hintergrunde abhebt. Ist aber dieser Priester, dessen Wangen wie mit gelblichbraunem Pergament überspannt scheinen und der, wie die leidenschaftlichen Lippen und die Energie der mit größter Feinheit modellierten felsigen Stirne bekunden, sich das Ungestüm der Jugend in die Jahre der Falten und Runzeln gerettet hat — ist dieser Choleriker aber darum auch schon Carlo de' Medici? Können wir Martino Rota, der die Medaillons des Stammbaumes mehr als zwei Menschenalter nach Carlos Tode stach[12], als glaubwürdigen Zeugen hierfür gelten lassen?

Die anderen Porträts dieses Blattes sind sämtlich authentisch; wir können von jedem ohne weiteres die Vorlage bezeichnen, und gerade bei diesem einen Bildnis hätte der Kupferstecher vom Pfade der historischen Gewissenhaftigkeit abweichen sollen? Warum? Aus welchem Anlaß? Vielleicht aber kam dieses Porträt erst in Martino Rotas Tagen zu der Bezeichnung „Bildnis des Carlo de' Medici“? Sucht man nicht, seit es einen Kunsthandel gibt, Porträts vergangener Epochen dadurch interessanter, soll heißen leichter verkäuflich zu machen, daß ihre Modelle in einer unheiligen Taufe die Namen längst begrabener Celebritäten empfangen? Gewiß! Aber Carlo de' Medici war just der unberühmteste Sproß seines edlen Hauses. Kein Geschichtschreiber berichtet auch nur einen Ausspruch von ihm, geschweige denn eine Tat, und achtzig Jahre nach seinem Tode wußte wohl kein Mensch jenseits der Prateser Gemarkung, daß er überhaupt gelebt hatte. Es wäre eine verfehlte Spe-

kulation gewesen, irgend ein altes Gemälde als Porträt des Carlo de' Medici auszugeben, und wenn zu Martino Rotas Zeiten ein Bildnis als sein Konterfei galt, dann führte es diesen Namen bestimmt zu Recht, nicht erst seit Kurzem, sondern auf Grund verbürgter Traditionen.

Und wie verhält sich nun Mantegnas Bildnis des Carlo de' Medici zu dem von Fra Filippos Hand? Hinc illae lacrimae! Dem ersten Blick offenbart sich wenig Gemeinsames. Aber man vergesse nicht: der Toskaner malte Carlo ums Jahr 1463, das Werk des Paduaners stellt einen Mann von mindestens fünfzig Jahren dar und vier Lustren verändern das Antlitz eines Menschen. Dazu kommt: Mantegna gesellte dem Willen zum hohen Stil eine kniefällige Demut vor der Natur. Hier malte er die Hakennase in ihrer ganzen schroffen Häßlichkeit ab, jedes Fältchen der Haut war ihm heilig, und mit welcher pedantischen Zärtlichkeit hat er nicht die dunklen Haare gezeichnet, die unter der Kappe hervordringen! Fra Filippo hat vielleicht niemals Einzelbildnisse[13] geschaffen, subtiles Individualisieren entsprach nur selten seinen Neigungen. Wir kennen sein eigenes Porträt aus der Marienkrönung der Florentiner Accademia: auch das Fresko zu Prato, auf dem wir Carlo de' Medici gewahren, enthält, laut Vasari[14], ein Selbstporträt des Künstlers. Niemand aber konnte bis heute mit Sicherheit behaupten: der hier ist Fra Filippo[15]! Und doch: obgleich Fra Filippo den jugendlichen Carlo nur als einen unter vielen im Fresko porträtierte, Mantegna den bejahrten Kleriker im Einzelbildnis malte, obschon diese beiden Großen in ihrer Art, Menschen zu schildern, einander so wenig glichen, trotz alledem wird das schärfer untersuchende Auge manchen für den alten Propst charakteristischen Zug schon im Antlitz des jungen entdecken. Man betrachte auf beiden Bildnissen den Mund Carlos, die Kinnpartien, den auffallend großen Raum zwischen der Nase und den Lippen, betrachte vor allem die harte Klarheit des Blickens und das

einem strengen Willen botmäßige Temperament, das irgendwo zwischen den Augen, um die Nasenwurzel herum, zu wohnen scheint. Die Adlernase freilich, die bei Mantegna dem Antlitz Carlos etwas von granitener Starrheit aufprägt, hat der mildere Fra Filippo ein wenig abgeplattet, wodurch das Angesicht des Medici an Schönheit gewann, was es an Energie des Ausdrucks einbüßte[16].

Genug! Stellt der Stich Martino Rotas in Wahrheit den Prateser Dombeherrscher dar, oder, was das Nämliche besagt, hat Andrea Mantegna in dem Bildnis des Palazzo Pitti wirklich Carlo de' Medici porträtiert, woran zu zweifeln wir keinen ernsthaften Grund haben, so bleiben noch die Fragen nach dem „Wo" und „Wann" übrig, die man leider nur mit Hypothesen beantworten kann. Denn ein Prateser Dompropst zählte nicht zu den Persönlichkeiten, deren Reisen Klio zu buchen pflegte, und auch Künstlerfahrten betrachtete man damals nicht „sub specie aeterni", verzeichnete sie nicht sofort zu Nutz und Frommen der Wissenschaft. Durch einen Zufall nur erfahren wir, daß sich Mantegna im Jahre 1466, als Carlo de' Medici das vierte Decennium noch nicht erreicht hatte, zu Florenz aufhielt[17]; ob ihn sein Weg noch einmal zum Arno führte? Chi lo sa. Doch anno 1483 stattete Lorenzo de' Medici dem Großmeister der norditalienischen Malerei in seinem Atelier zu Mantua eine Visite ab[18]. Begleitete Carlo damals den erlauchten Neffen, wurde bei diesem Anlaß sein Porträt gemalt? Wir können es nicht behaupten; immerhin aber scheint dieses Entstehungsdatum wahrscheinlich, weil es ebenso sehr dem Aussehen des Medici wie der ganzen Art seines Porträts entspricht, das, pathetisch und naturalistisch zugleich, in solcher Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren noch an Mantegnas anno 1474 vollendete Bildnisse im Castello di Corte zu Mantua erinnert. Jedenfalls ist es das späteste der uns erhaltenen Einzelporträts von Mantegna, was dem

kleinen Gemälde neben der künstlerischen die historische Bedeutung sichert. Wann es den Medicäischen Sammlungen einverleibt wurde, läßt sich auf Tag und Stunde ebenfalls nicht feststellen. In einem Inventar aus den Tagen Cosimos I. finden wir zum ersten Male das Porträt als „un quadretto di messer Carlo de' Medici proposto di Prato" verzeichnet[19]. Den Schöpfer des Bildes wußten die Verfasser dieses primitiven Kataloges nicht mehr zu nennen und bald sollte auch der Name „Carlo de' Medici" in jenes tote Meer der Vergessenheit herabsinken, dem wir Historiker mit dem armseligen Netzwerk unserer Wissenschaft so gern einen winzigen Teil der unermeßlichen Beute wieder ablisten möchten.

# DER „TRIUMPH DES FEDERIGO GONZAGA“

Als Michel-Angelo in Bologna jene erzene Statue Julius' II. schuf, der die Lebensfrist kürzer als ihrem Modell bemessen war, hatte er von seiten der einheimischen Künstler mancherlei Anfechtung zu erleiden. Sie mißgönnten dem Fremdling vielleicht das Genie, gewiß jedoch die Gunst ihres neuen Stadtherren, des Papstes, und Michel-Angelo wiederum vergalt ihnen durch laugenscharfen florentiner Spott, unter dem besonders die Häupter der bolognesischen Zunftgenossen, Francesco Francia und Lorenzo Costa, viel zu leiden hatten. „Va al bordello“ — höhnte er zu Francia — „tu e'l Costa, che siete due solenissimi goffi nell' arte . . .[1]“ Mit dem nämlichen Worte „goffo“ hatte er schon Perugino gebrandmarkt und seiner und ihrer Art nach mußte er diese drei mit demselben Hasse verfolgen, den Umbrer aus Città della Pieve, Francia und den Ferraresen Lorenzo Costa, der freilich in der Stadt des heiligen Petronius den künstlerischen Traditionen der Heimat abtrünnig geworden war. Mit der steifen Symmetrie des Aufbaues, mit ihren phlegmatisch-milden Heiligen und der weinerlichen Zuckersüße ihrer Madonnen, mit ihrem gänzlichen Mangel an Temperament und Bewegung in jedem Sinne des Wortes, mußten Costas große Altargemälde gerade Michel-Angelos Augen eine Qual bedeuten. Die unleugbaren malerischen Fähigkeiten Costas[2] übersah der Plastiker; war ihm doch die Ölmalerei eine Kunst für alte Weiber. Zu Costas Heil fand der Kritiker Michel-Angelo jenseits des Apennins keine Anhänger; Isabella d'Este bezeichnete eine Madonna Costas ausdrücklich als die schönste ihrer Sammlung[3], und als der große Mantegna gestorben war, übersiedelte, von Francesco Gonzaga zum Hofmaler ernannt, Lorenzo Costa im

Jahre 1507 nach Mantua. Dort verherrlichte er, inspiriert von höfischen Gelehrten und gelehrten Höflingen, die „Großtaten" seines Gebieters; aber der Nachen, auf dem Francesco Gonzaga in den Hafen der Unsterblichkeit einlaufen wollte, versank. Costas Werke, die seinen Ruhm der fernsten Nachwelt künden sollten, gingen, als die kaiserliche Soldateska anno 1630 die Residenz der Gonzaga erstürmte und ausplünderte, fast sämtlich zugrunde. Nur ein Gemälde des Louvre, der „Musenhof der Isabella d'Este", erinnerte — lange Zeit allein[4] — an Costas Tätigkeit für das Haus Gonzaga. Ihm gesellt sich nun ein zweites im Schlosse zu Teplitz, das dort, beim Fürsten Clary-Aldringen, dem Enkel jenes Aldringen, der damals den Sturm auf Mantua befehligte, ein vergessenes und von wissenschaftlicher Forschung unbehelligtes Dasein führt[5].

Adolfo Venturi hat in seinem reichhaltigen Werke über die Sammlung Crespi zu Mailand des Teplitzer Bildes mit knappen Worten zwar Erwähnung getan[6], seinen Inhalt jedoch falsch gedeutet. Denn nicht den „Triumph des Francesco Gonzaga und der Seinen nach der Schlacht bei Fornovo"[7] schilderte Costa in diesem Riesengemälde[8], sondern einen andern „trionfo", den schon Vasari richtig erkannte, als er des Bildes in folgenden Sätzen gedachte: „. . .nell' altro [sc. quadro] che fu fatto a olio molti anni dopo il primo e che fu quasi delle ultime cose che dipignesse Lorenzo, è il marchese Federigo fatto uomo con un bastone in mano, come generale di Santa Chiesa sotto Leone X; ed intorno gli sono molti signori, ritratti dal Costa di naturale. . .[9]" Lorenzo Costa schuf dieses Gemälde anno 1522[10], dreizehn Jahre vor seinem Tode; aber da er seine künstlerische Tätigkeit im Jahre 1525[11] abschloß, durfte Vasari das Teplitzer Bild mit vollem Recht „eines der letzten Werke" Costas heißen. Daß er darin zum so und so vielten Male den Sieger von Fornovo verherrlicht hätte, dies anzunehmen

verbietet schon die Ikonographie; denn Francesco Gonzaga, den wir aus Mantegnas „Madonna della vittoria" und Gianmarco Cavallis Bronce-Büste kennen, gleicht in keinem Zuge dem kaum zum Manne gereiften Jüngling („fatto uomo") auf dem weißen Zelter, der in Haltung und Gangart bereits an van Dycks Reiterbildnis des Anton-Giulio Brignole-Sale gemahnt. Wohl aber ähnelt das Haupt des Federigo Gonzaga, wie wir es auf mantuanischen Gold- und Kupfermünzen[12] gewahren, in seiner Struktur so sehr dem Kopfe des jungen Feldherrn „con bastone in mano", daß wir diesen unbedenklich mit Francescos Sohn Federigo identifizieren können. Francesco Gonzaga war überdies schon anno 1519 gestorben, und was in aller Welt hätte seinen Nachfolger bestimmen sollen, den Sieg am Taro, für dessen Glorifizierung der Vater doch bei Lebzeiten genugsam bemüht gewesen, nach genau siebenundzwanzig Jahren noch einmal zu verherrlichen? Und das gerade in dem Augenblicke, wo ganz Italien vom Ruhme der Taten widerhallte, die er selber vor Pavia und Mailand im Kampfe wider die Franzosen vollbracht, wo Fama und Victoria, um im Stile der Zeit zu sprechen, den jugendlichen Generalkapitän der Kirche mit ihrem holdesten Lächeln beglückten? Er hätte kein Gonzaga sein müssen, wenn er nicht sofort daran gegangen wäre, die Erinnerung an seine erste Waffentat durch Costas Bild festhalten zu lassen. Als Thema dieses Gemäldes kam nur nur ein „trionfo all' antica" in Frage; denn es sollte eine Schmalwand in jenem Saale des Palazzo von S. Sebastiano einnehmen[13], dessen Langseiten der Triumph Caesars von Mantegna schmückte; an das gewaltige Epos zum Preise des Vaters schloß sich in der gemalten Ruhmeschronik des Hauses Gonzaga ein Lobgedicht auf den Sohn. Von einem Vergleich der beiden Werke miteinander kann billig abgesehen werden. Denn was hat die wunderbarste Übersichtlichkeit mit dem Chaos, das

Wohlabgewogene mit dem Planlosen, die Einheitlichkeit des Stiles mit einer fast kindlich anmutenden Stilvermischung gemeinsam?

Costa teilt seinen Festzug in drei große Gruppen, die untereinander nur lose verknüpft sind: zuerst gewahren wir hoch zu Roß einige Führer, die, an der Wegesbiegung einen Augenblick halt machend, zu beraten scheinen: ihnen folgt, einander stoßend und zur Seite schiebend, die lärmende Masse der Berittenen, denen endlich, beutebeladen und Gefangene eskortierend, die Horden des Fußvolkes nachdrängen. Diese Dreiteilung des „trionfo" ist eine äußerliche, denn sie betrifft nur die Komposition des Werkes; aber auch dessen innere Struktur formt sich gleichsam aus drei Schichten, besteht aus Sedimenten der drei großen Entwicklungsperioden innerhalb der italienischen Malerei. Da sind Motive, entnommen dem fast schon vergessenen Schatze mittelalterlicher Symbolik, da ist quattrocentistische Wirklichkeitschilderei, und dann wieder gewahren wir jenes Streben nach dem Losgelöstsein vom Zwang des Individuellen, nach höherer, nicht vom Modell bedingter Menschlichkeit, die das Cinquecento auf dem Umwege über die Antike zu erreichen hoffte. Aber diese heterogenen Elemente, aus denen Raffaels gewaltiger Künstlerwille eine neue Einheit schuf, gehen in der Retorte von Costas Geist keine Verbindung miteinander ein; sie lagern eines neben dem andern, und es bedarf keiner mühevollen Analyse, um aus den Ganzen die Teile herauszulösen.

Für die Anlage des Bildes mochten Costas gelehrte Berater ihn auf Appians Beschreibung vom Triumphe des Scipio[14] verwiesen haben, die wohl auch das Schema für die Apotheose Julius' II. vom Jahre 1513 und den römischen Karnevals-Festzug des Jahres 1520 abgab. Zudem standen ihm vortreffliche Berichte über diese beiden „trionfi all' antica" zur Verfügung, und so ist es nicht weiter befremdlich,

LORENZO COSTA

DER TRIUMPH DES FEDERIGO GONZAGA

wenn Costa mit denselben — eigentlich ja schon zum Cliché gewordenen Requisiten arbeitete wie die Regisseure dieser beiden berühmten Spektakel[15], mit Zitherspielern und bekränzten Schalmeienbläsern, mit Jünglingen, deren Locken von hellem Eichenlaub durchflochten sind, mit prunkvoll aufgezäumten Rossen, auf deren Rücken edle Stoffe und kostbare Felle ruhen. Freilich, Costas heroisierte Soldaten, ihre Waffen, ihre Standarten, — alles ist Theater-Antike und hätte vor den Archäologen-Augen Mantegnas so wenig Gnade gefunden wie die ganz im Sinne des Quattrocento gemalte Porträtgruppe um Federigo Gonzaga. Ihm durfte, als er seinen Triumph des Cäsar schuf, kein Gegenwartsgesicht die Ein- und Reinheit der antiken Vision zerstören. Sein Werk sollte den Sieger am Taro feiern; aber mochte sich Francesco Gonzaga immerhin ein anderer Cäsar dünken, Mantegna hütete sich vor der Geschmacklosigkeit, dem Römer, „dess' Name doch das Höchste dieser Welt benennet", die Züge eines kleinen Marchese zu geben, — der starre Doktrinär taugte eben nicht zum Hofmaler. Lorenzo Costa war geschmeidiger. Wenn sein Brotgeber sich in der Maskerade eines Imperators wohl fühlte, warum sollte er ihn nicht als antiken Triumphator malen? . . .

Die Herren seines Gefolges, mit deren Namen ein Gonzaga den seinen für die fernste Zukunft verknüpft wissen wollte, sind uns heute fremd; nur einen einzigen glauben wir zu erkennen: Baldassare Castiglione, dessen versonnenes Antlitz gleich hinter dem seines Gebieters emportaucht. Obschon er an den lombardischen Kämpfen keinen Anteil genommen, mochte Federigo hier gerade Castiglione nicht vermissen wollen; denn jenen Kommandostab, den seine Rechte so frohgemut schwingt, hat ihm das diplomatische Geschick dieses Vasallen verschafft, Castiglione verhalf ihm zur Erfüllung eines Jugendtraumes: Einstmals stülpte man dem blendend schönen Knaben, der als Unterpfand für die

Treue des Vaters am römischen Hofe erzogen wurde, die päpstliche Tiara aufs Haupt; er aber rief den lachenden Kavalieren zorngeröteten Angesichtes zu: „Non voglio esser Papa, ma guerriero della Chiesa . . .[16]“ Bald nach seinem Regierungsantritt erneuerte Federigo bei Leo X. den Wunsch des Kindes; aber trotz der traditionellen Freundschaft zwischen den Häusern Medici und Gonzaga[17], trotz der herzlichen Intimität, die gerade zwischen dem Florentiner Papst und der mantuanischen Herrscherfamilie allezeit bestanden hatte[18], trug Leo Bedenken, das verantwortungsreiche Amt des Generalkapitäns der Kirche einem Neunzehnjährigen anzuvertrauen, der ihm überdies der Hinneigung zu Frankreich verdächtig schien. Zwar versicherte Federigo, „er habe keinen sehnlicheren Wunsch als den, Seiner Heiligkeit zu dienen, und hege durchaus nicht solche Gedanken, wie gemeine Menschen versucht hätten, Seiner Heiligkeit einzureden“[19], und der Papst beantwortete solche Ergebenheitsbeteuerungen äußerst verbindlich, — aber Castiglione mußte doch im Vatikan fast zwei Jahre lang immer aufs neue zugunsten seines Herrn vorstellig werden, bis Leo endlich „zur Freude nicht nur des päpstlichen Hofes, sondern von ganz Rom“[20] das Ernennungsdekret für Federigo unterzeichnete.

Castiglione war jedoch nicht bloß als kluger Diplomat und, nach Karls V. Ausspruch, als „vortrefflichster Kavalier der Welt“ geschätzt, sondern vor allen Dingen als Autor des „Cortegiano“ hochberühmt, jenes Buches, dem damals ein fast kanonisches Ansehen zukam. Darin heißt es: ein guter Fürst müsse in seiner Lebensführung zwischen Werktätigkeit und Gedankenarbeit die rechte Mitte halten[21]. Der junge Federigo mochte wohl gern im Bilde dargestellt sehen, daß er der Herrscher nach dem Herzen seines bedeutendsten Untertanen sei, und dies auszudrücken gab es Möglichkeiten genug: So konnten Rahel und Lea als die dantesken

Personifikationen der „vita activa" und „vita contemplativa" dem Herrscher Mantuas die Lebenskrone aufs Haupt setzen[22], aber Costa folgte lieber einer geistlichen Autorität und verkörperte durch zwei Tiere, durch ein Lamm und eine Ziege[23], die Fürstentugenden seines Gebieters. Er räumte ihnen den ganzen mittleren Vordergrund ein, was wohl genugsam beweist, daß Schaf und Ziege hier mehr als eine dekorative Funktion zu erfüllen haben, nicht bloß als Opfertiere anzusehen sind[24]. Aber nicht nur für die Eigenschaften des Siegers, auch für die des geschlagenen Feindes fand Lorenzo Costa ein Symbol. Denn jene prunkvoll gekleidete Frau, die als verhöhnte Gefangene heimgebracht wird, was bedeutet sie anderes, wenn nicht den eitlen Stolz der Franzosen, den Federigo gedemütigt hatte, ihre törichte Hoffart, die vor Pavia und Mailand zu Fall kam. Und der Affe, den sie auf dem Schoße hält? Auf einem Gemälde Mantegnas, das Costa täglich vor Augen hatte, weil es damals im „studiolo" — heute würden wir sagen im Boudoir — seiner Gönnerin Isabella Gonzaga, der Mutter Federigos hing, auf jenem Bilde des Louvre, das den Sieg der Tugenden über die Laster feiert, gewahren wir einen Affen, der vor dem Zorn Minervens in einen Sumpf sich flüchtet; und damit man wisse, warum ihm die Göttin Verderben dräut, trägt er eine Schriftrolle, worauf zu lesen: „Immortale odium, fraus et malitiae." Gewiß hat sich Costa an diese Gestalt seines Vorgängers im Hofmaleramte erinnert und durch diesen Affen „den ewigen Haß, die Listen und die Bosheit" der Feinde symbolisieren wollen, über die sein Gebieter so herrlich triumphierte...[25]

Ob Costas Werk den Beifall des jugendlichen Markgrafen gefunden hat? Wir dürfen billig daran zweifeln. Der Sinn Federigos, der einen Giulio Romano nach Mantua berief, war auf das Glanzvoll-Bewegte, das Kolossalische, das Grandios-Dekorative gerichtet; was sollte ihm da die

zage und zahme Kunst des Zweiundsechzigjährigen? Costas Zeit war vorbei. Achtzig Jahre, nachdem er dieses Bild gemalt, schuf wieder ein Hofmaler der Gonzaga einen „Triumph Cäsars", ein junger Vlaame, der Peter Paul Rubens hieß. Dem „trionfo" des Mantegna entnahm er die ganze rechte Hälfte seines Gemäldes[26], Lorenzo Costa konnte ihm keine Anregung mehr bieten und als abermals fünf Lustren später die herrlichsten Schätze der Mantuaner Residenz an Karl I. von England verschachert wurden, da ist in keinem der Briefe, die dieserhalb zwischen London, Venedig und Mantua hin und her gingen, von Costas großen Historien die Rede. Den Bolognesern waren sie eine „cosa miracolosa"[27] gewesen, aber Karl begehrte ihrer nicht, und man wagte es nicht einmal mehr, sie dem königlichen Kenner anzubieten... Sic transit gloria ...

# DIE BILDNISSE DES PIERO CARNESECCHI

Ein grauer Januartag im Vatikan. Durch hohe Gänge eilen verängsteten Angesichtes die Kleriker in den Saal vor dem päpstlichen Gemache, wo sie mit aufgeregter Ungeduld der Ärzte harren. Es stehe schlecht, sagen die, sehr schlecht um den siebenten Clemens. Als er den heiligen drei Königen zu Ehren die Messe celebrierte, habe ihm die feuchte Kirchenkühle ein hitziges Fieber gebracht, und wenn die Lungen davon ergriffen würden, so ... ein Achselzucken vollendet den Satz... Flüsternd drängen sich die Cardinäle um das Bett des leidenden Völkerhirten, und während die ihm Nächsten mühsam ihre Tränen zurückdämmen, sinnen andere schon über den Namen jenes Glücklichen, auf dessen Haupte binnen kurzer Frist die dreifache Krone schimmern sollte. Auch das Denken des Kranken ging ähnliche Pfade, und härtere Pein als das Fieber schuf ihm die Vorstellung, daß nach seinem Tode keiner vom Geschlechte des Magnifico dem heiligen Kollegium angehören, im nächsten Conclave kein Cardinal de' Medici 'sitzen würde. Das aber durfte nicht sein! Darum ließ der Papst seinen Neffen Ippolito nach Rom entbieten und drückte auf das widerstrebende Haupt des jugendlichen Nipoten, der von den Küssen der schönen Giulia Gonzaga und dem Titel eines Herzogs von Florenz träumte, das Barett eines Cardinals der römischen Kirche. Clemens gesundete wieder; Ippolito jedoch, der „närrische Teufel“[1], wie seine Heiligkeit ihren Liebling nannte, durfte das verhaßte Purpurgewand nicht mehr abstreifen.

Ungefähr fünfundzwanzig Jahre später hat Giorgio Vasari in einem Deckenfresko der „sala di Clemente VII.“ des Palazzo della Signoria zu Florenz diese ungewöhnliche

Creïrung eines Cardinals geschildert und in den „ragionamenti", jenen endlosen Dialogen zwischen „messer Giorgio e Principe", die das gemalte Ruhmes-Epos der Familie Medici erläutern, die Scene auch mit hinreichender Ausführlichkeit beschrieben. Dem erlauchten Don Francesco de' Medici, dem er die Höflinge nennen will, die damals um den Papst waren, sind all' diese Männer wohlbekannt; sofort erinnert er sich vor den Bildnissen ihrer Namen und fordert nur über das Porträt eines Jünglings Auskunft, der, kaum dem Knabenalter entwachsen, sich freilich sonderbar genug in dieser Versammlung der Graubärte ausnimmt. „Es ist Messer Piero Carnesecchi, der voreinstens Sekretär des Papstes war"; — bedeutet Vasari den Fragenden — „damals, in seiner Jugend, wurde er gemalt, und ich habe jenes Bildnis für meine Arbeit benutzt[2]... „Wie der Medici diese Erklärung aufnahm, hat Vasari leider nicht überliefert. Vielleicht, daß er seinem lieben Giorgio einen Schritt vom Wege des getreuen Chronisten verziehen und auf das Porträt Messer Pieros in dieser Umgebung gern verzichtet hätte; vielleicht aber blickte er nachdenklich zu dem gemmenhaft feingeschnittenem Jünglingsantlitz empor und sann mit ernstem Lächeln den seltsam verschlungenen Wegen nach, auf denen das Schicksal die Menschen ihrer Bestimmung zuführt. Denn Piero Carnesecchi, dieser Florentiner aus edelstem Geblüt, den Papst Clemens unter seiner Gnaden Fülle schier erdrückt, den er zum Tischgenossen und zum vertrautesten Freunde erhoben, den er endlich mit dem eigenen Namen beschenkt hatte, so daß er nunmehr Pietro Medici de' Carnesecchi hieß, er stand, als Vasari die Fresken der sala di Clemente VII. malte, bei vielen gut katholischen Christen im Geruche arger Ketzerei, und wehe dem Prälaten, dem es beigekommen wäre, mit freundlichen Worten im Vatikan seiner zu gedenken. Und doch hatten dort, so lange Cle-

mens herrschte, die ältesten Würdenträger um sein, des Jüngsten Wohlwollen geworben, dem alle Welt eine Zukunft voll Macht und Herrlichkeit prophezeite. Als ihm jedoch anno 1534 der Tod seinen Gönner Clemens raubte, begab sich der kaum sechsundzwanzigjährige Piero sofort aller Politik und zog, Freunde und Feinde in Erstaunen setzend, die ämterlose Behaglichkeit eines stillen Gelehrtendaseins dem nervenaufreibenden Wettstreit um die Gunst des neuen Papstes vor. Schüchternen Wesens und lärmendem Prunk abhold, kostete es ihn keinen Kampf, von Rang und Einfluß Abschied zu nehmen. Er wandte sich zuerst nach seiner Heimat Florenz, wo ihm der Vater noch lebte, und späterhin nach Neapel; dort wurde er bald ein werktätiges Mitglied jener in Rom mehr als unbeliebten Gruppe von Reformkatholiken, die in Juan de Valdes ihr Haupt verehrte und zu der, neben ihrer Schwägerin Vittoria Colonna, auch jene von Ippolito de' Medici einstens hoffnungslos umworbene Giulia Gonzaga gehörte, mit der Piero bald eine mönchisch-unsinnliche, allem Begehren entrückte Liebe verband. Wieder in Florenz, ließ er sich von Bernardino Ochino mit Luthers Meinungen vertraut machen, was einem Zu-ihnen-sich-Bekehren ziemlich nahe kam, und da er besorgte, um solcher Studien willen in dem glaubensstrengen Florenz Cosimos I. mißliebig zu werden, übersiedelte er nach Venedig, weil die Serenissima, als einzige der Regierungen Italiens, Fremden gegenüber sich niemals zum Büttel der eben neu organisierten Inquisition hergab. Die freilich hatte Pieros Tun lange schon wachsamen Blickes verfolgt und bereits im Jahre 1546 wurde ihm eine der Form nach allerdings noch höfliche Aufforderung zugestellt, er möge vor dem heiligen Officium in Rom erscheinen, um über sein Tun und Lassen Rechenschaft abzulegen. Piero gehorchte und nach monatelangem Hin und Her endete die ganze Angelegenheit ohne eigentliche Entscheidung.

Gleichwohl schien es Piero rätlich, aus der engeren Machtsphäre des Vatikans sich freiwillig zu verbannen und für einige Jahre nach Frankreich zu gehen, wo er, am Hofe Caterinas de' Medici wohl gelitten, auch den angesehensten Hugenotten persönlich näher trat. Nach einem Exil von sieben Jahren hoffte er, wieder unangefochten in Venedig leben zu können. Aber Paul IV., der anno 1555 den Thron des heiligen Petrus bestieg, hatte ein gutes Gedächtnis für Häretiker und citierte Piero zu neuerlicher Verantwortung vor seinen Richterstuhl. Solcher Aufregung war die zarte Gelehrtenphysis nicht gewachsen, Piero erkrankte und bat Herzog Cosimo, beim Papste für seine Rechtgläubigkeit einzutreten. Cosimo, überzeugt von der Unschuld seines Adoptiv-Verwandten, willfahrte ihm gern. „Wenn er uns" — so ließ er dem Papste vermelden — „in Fragen der Religion irgendwie verdächtig wäre, so würden wir nicht allein nicht zu seinen Gunsten sprechen, sondern selbst seine Verfolgung in die Hand nehmen, weil wir in solchen Dingen unseren eigenen Söhnen nichts verzeihen täten"[3]... Trotzalledem wurde nur eine Vertagung des Prozesses um zwei Monate erreicht, und als der Kranke auch zum neuen Termin sich nicht einfand oder nicht einfinden wollte, wie man im Vatikan argwöhnte, ließ Paul IV. in Abwesenheit des Angeklagten verhandeln und Piero am 6. April 1559 als einen der Ketzerei Überführten zum Verlust aller ihm von Clemens VII. verliehenen Beneficien, seines Vermögens und zur Auslieferung seiner Person an die weltliche Gewalt verurteilen. Da wandte noch einmal, zum letzten Male, ein gnädiges Schicksal das Äußerste von seinem Haupte. Der vierte Paul erlag der Bürde seiner vierundachtzig Jahre und Cosimo I. erwirkte bei dem neuen Papste, dem vierten Pius, der ohnehin zur Milde gegen Häretiker neigte und in dem Staatssekretär von einstens nur einen unvorsichtigen, aber im Grunde harmlosen Gelehrten erkannte, für

GIORGIO VASARI

DIE ERNENNUNG DES IPPOLITO DE' MEDICI ZUM CARDINAL

Piero die Erlaubnis, sich in Rom persönlich rechtfertigen zu dürfen. Wie kaum anders zu erwarten, wurde er dieses Mal ohne Makel befunden und in den Vollgenuß seiner Pfründen wieder eingesetzt. Vier Jahre später aber fand nochmals ein Conclave statt, und als Piero den Namen des zum Pontifex Gewählten erfuhr, hat ihn wohl ein Zittern befallen. Denn Cardinal Michele Ghislieri, der nun Pius V. hieß, hatte im Prozeß unter Paul IV. den verdammenden Spruch wider Pietro Carnesecchi gefällt und mußte ob dessen Aufhebung umso erzürnter gewesen sein, als er für seine Person felsenfest an die ketzerische Gesinnung des Florentiners glaubte. Er sollte diese bald bewiesen haben: In Neapel starb Pieros Freundin Giulia Gonzaga. Pius, der sofort ihre Papiere sequestieren ließ, fand unter ihnen, was er zu finden hoffte — eigenhändige Briefe Carnesecchis, die erzählten, wie er Calvinisten zur Flucht vor der Inquisition verholfen und die Fliehenden noch mit Geld unterstützt habe. Piero war noch zu Lebzeiten Giulias nach Florenz zurückgekehrt, weil er sich vor dem Hasse des Papstes nur im Schatten des Medicäer-Thrones geborgen wähnte. Ein totbringender Irrtum: denn als Fra Tommaso Manriquez zu Florenz erschien und in aller Form des Rechtes von Cosimo I. die Auslieferung Pietro Carnesecchis an das heilige Officium forderte, willfahrte ihm der Herzog. Cosimo unterhandelte nämlich mit dem Papste wegen des Titels eines „Großherzogs von Toscana", den ihm der heilige Vater als einem getreuen Sohn der Kirche verleihen sollte, und da Pius wußte, wieviel dem Herzog an dieser Auszeichnung gelegen war, so mochte ihn Fra Tommaso in diskreter Form auf die Möglichkeit eines Causal-Zusammenhanges zwischen der Erfüllung seines Wunsches und dem Gewähren des päpstlichen Anliegens hinweisen. Cosimo, als Medici ein Meister im politischen Schachspiel, zauderte keinen Augenblick, einen Bürger zu opfern, um

den Großherzog zu retten. Piero wurde unter sicherer Bedeckung nach Rom gebracht und hier begann jetzt die gräßliche Komödie eines Prozesses, in dem der Kläger auch der Richter und das Urteil vor dem ersten Verhöre schon gefällt war. Sich selbst wollte Piero entlasten, aber die Namen seiner Schützlinge und Gesinnungsgenossen konnte ihm auch die Folter nicht entreißen. Zu spät erkannte Cosimo, daß diese Sache nicht, wie er vielleicht angenommen hatte, zum Scheine geführt wurde; vergebens wandte er sich in zwei eigenhändigen Schreiben zu Gunsten Pieros an den Papst; umsonst traten Giovanna d'Austria und der Cardinal von Trient für den Angeschuldigten ein. Pius schwur, lieber wolle er einen zehnfachen Mörder begnadigen als diesen verruchten Ketzer, und so wurde denn am ersten Oktober des Jahres 1567 den Römern ein grausliches Spektakel geboten. Sie sahen, wie Pietro Medici de' Carnesecchi, den sie voreinstens den eigentlichen Papst geheißen hatten[4], aus seinem Kerker auf die Engelsbrücke geschleppt wurde, wo ihm der Henker zuerst das Haupt vom Nacken herunterschlug und den Körper sodann am Schandpfahl verbrannte. Es war ein ehrlicher Handel gewesen. Cosimo hatte einen Menschen, dessen letzte Zuflucht er bedeutete, einen Untertan, der des Herzogs eigenen Namen führen durfte, an seine Mörder verkauft und nach einer Anstandsfrist von zwei Jahren erhielt er von Rom die Bezahlung, den Titel eines „Granduca di Toscana" ...

In den „ragionamenti", wo sich Vasari gern als „messer Giorgio", als den Träger einer goldenen Ritterkette gibt und am liebsten nur von seiner Leistung spricht, hat er den Künstler nicht genannt, dem er die Vorlage für das Fresko-Porträt des Piero Carnesecchi verdankte. Als Historiograph des italienischen Kunstschaffens aber hat er auch einem lustigen Freunde und Nachahmer des Andrea del Sarto, dem Domenico Puligo, eine Biographie gewidmet, aus der

wir erfahren[5], daß „von den vielen Bildnissen, die Domenico schuf und die alle vortrefflich und von großer Ähnlichkeit sind, das Porträt des Monsignore messer Piero Carnesecchi, der damals ein außerordentlich schöner Jüngling war, ihm am vorzüglichsten geriet". Dieses Hauptwerk Puligos nun, das einzige zum mindesten von seinen „vielen Bildnissen", dessen Modell Vasari nennt, gilt als verschollen. Mit Unrecht. Es hängt als „Porträt eines Unbekannten" in den Uffizien zu Florenz, und so bietet sich denn die Möglichkeit, eine Künstler-Persönlichkeit zu rekonstruieren, die uns bisher, da wir keine authentischen Bildnisse von Puligos Hand besaßen, nur ein Begriff war, eine Gesamtbezeichnung für alle Porträts aus dem ersten Drittel des Florentiner Cinquecento, in denen die Art des Andrea del Sarto mit größerem oder geringerem Talent nachgeahmt schien. Und diese Aufstellung seines Oeuvre dürfte um so leichter gelingen[6], als Puligo, obschon ein Schüler des Ridolfo Ghirlandajo, zeitlebens nur an einer einzigen, der sartesken Malweise festhielt.[7] Daß im Bildnis der Uffizien aber wirklich der Günstling Clemens VII. dargestellt ist, lehrt auch ein flüchtiger Blick auf jenen Jüngling im Fresko des Palazzo della Signoria, den uns Vasari ausdrücklich als Piero Carnesecchi vorstellt. Mehr noch, Puligos Porträt war ganz gewiß seine Vorlage: denn die Stellung des Hauptes mit dem matten, doch etwas zum Rötlichen neigenden Blond der Haare haben beide Bildnisse miteinander gemein, ebenso das dunkle Barett und das schwarze Untergewand; auch dessen violetter Überwurf kehrt im Fresko wieder, nur hat ihn Vasari, wahrscheinlich, um in die düstere Farbenskala eine helle Note zu bringen, mit weißen Aufschlägen versehen. Ist nun aber das Gemälde der Uffizien wirklich von Puligos Hand? Das läßt sich freilich durch kein Dokument erweisen, aber man überlege: Wir besitzen ein authentisches Bildnis Pietro Carnesecchis; Domenico Puligo hat ein solches geschaffen, und das uns erhaltene Porträt zeigt alle Merkmale,

die Vasari und Raffaelo Borghini als Charakteristica der Bildnisse Puligos anführen[8]. Hat jedoch Puligo dies Porträt gemalt, und wir dürfen nach alledem kaum daran zweifeln, so kann dies nur im Jahre 1527 geschehen sein, als Piero vor dem „sacco di Roma" aus dem Vatikan in die Vaterstadt flüchtete, deren Boden er seit den Tagen der Kindheit ebensowenig betreten hatte wie Puligo jemals die römische Erde. Und da dieser bereits im September des nämlichen Jahres von der Pest hinweggerafft wurde, so ist Carnesecchis Porträt, nach Vasaris Zeugnis, sein „vortrefflichstes", zugleich eine der letzten Arbeiten Puligos gewesen.

Einen neunzehnjährigen Jüngling, der das Amt eines päpstlichen Geheimsekretärs ausfüllen konnte, mochte die Natur mit einem gewiß nicht alltäglichen Intellekt begnadet haben, den darzustellen die Kunst eines Puligo freilich nicht ausreichte. Sein Piero ist nur

> . . . . un giovin delicato
> Galante e come proprio una donzella[9] . . . .

Aber der Freund des Papstes ist damals noch von einem Größeren gemalt worden, und zwar von dem Meister aller, die zu jener Zeit in Florenz den Pinsel führten, von Andrea del Sarto. Denn auch der Jüngling in dem herrlichen Porträt des Palazzo Pitti, das, wegen der halbgeistlichen Tracht des Modells, als Bildnis eines Laienbruders der Abtei von Vallombrosa gilt, ist, wie aus einem Vergleich mit Puligos Bilde zu erhellen scheint, kein anderer als Messer Pietro Carnesecchi: die Farbe der dunklen Augen, der Ton der mattblonden Haare, der breite Rücken der leicht gebogenen Nase, das flache, ein wenig zurücktretende Kinn, der starke, aber etwas kurze Hals, das mädchenhaft feine Oval der rechten Wange, die leise aufgeworfenen Lippen, — all' dies gleicht in beiden Bildnissen einander so vollkommen, daß man getrost aus diesen vielen Übereinstimmungen schließen darf, Puligo und Andrea del Sarto haben das nämliche Modell porträtiert. Frei-

lich, „si duo idem faciunt“.... Andrea besaß eine Feinfühligkeit in seelischen Dingen, die man bei dem stumpfen Domenico vergeblich suchen würde, die feminine Schönheit Pieros kam seiner eigenen Art entgegen, und da ein gelungenes Porträt Carnesecchis den Maler gewiss beim Papst Clemens empfahl, so hat Andrea mit dem ganzen Aufgebot seines Könnens ein Bildnis geschaffen, dem sich in grandioser Conception und Meisterschaft der Durchführung nur wenige zur Seite stellen dürfen: Andrea läßt den Körper Pieros eine leise Wendung machen, sein Antlitz hingegen bleibt groß und ruhig dem Beschauer zugekehrt, und dieses ernste Vor-sich-Hinblicken verleiht dem Bilde eine tragische Hoheit, die wir, das totgeweihte Haupt betrachtend, wie einen Ausfluß göttlicher Sehergabe Andreas empfinden. Nordisch versonnen blicken Pieros Augen, leise Schwermut ist um seine Lippen, und wir glauben es diesem Verwandten von Shakespeares Dänenprinzen, daß er sich im bunten Treiben des Fürstenhofes einsam und nur in selbstgezimmerter Traumwelt heimisch dünkte. Seine Hände, ganz durchgeistigt und bleich, wie oft die Hände bei den letzten Sprossen alter Geschlechter, halten die sorgsam gefalteten Handschuhe. Eine Nebensächlichkeit, die aber doch, wenngleich erst in zweiter und dritter Linie, für die Identität ihres Besitzers mit Pietro Carnesecchi spricht. Denn niemals zeigte er sich
anders vor der Öffentlichkeit, und selbst, als er
sich zum letzten furchtbaren Gang rüstete,
hielt seine Rechte in den bebenden
Fingern keine Bibel, nicht den
Crucifixus, wohl aber die
sorgsam gefalteten
Handschuhe . .[10]

# EIN VERSCHOLLENES MEISTERWERK DES SEBASTIANO DEL PIOMBO

Als dem Herzog von Sabbioneta und Fürsten von Bozzolo, Lodovico Gonzaga eine Tochter geboren wurde, die in der heiligen Taufe den Namen Giulia empfing, hat der mit Kindern reicher als mit Vermögen begnadete Herr den Familienzuwachs nicht allzufreudig begrüßt. Aber Giulia söhnte den Vater bald mit ihrer Existenz aus; denn „beinahe göttlichen Geistes“[1] schien sie erkoren „für den Kult Minervens“[2] und den Ruhm ihrer Schönheit hat kein Geringerer als Ariost zu einem unsterblichen erhoben:

> Giulia Gonzaga, che dovunque il piede
> Volge, e dovunque i sereni occhi gira,
> Non pur ogn' altra di beltà le cede,
> Ma, come scesa dal ciel Dea, l'ammira . . .[3]

Der Vierzehnjährigen bereits erstand denn auch in Vespasiano Colonna, dem Herzog von Trajetto, ein Werber. Im heimatlichen Schlosse zu Palliano wuchs dem um sechs Lustren älteren Witwer eine Tochter heran; er war kränklich, verkrüppelten Körpers und ließ beim Gehen das rechte Bein nachschleppen; aber Vespasiano gebot über viele Ländereien und darum war er dem Herrn Lodovico Gonzaga als Eidam hochwillkommen. Die Töchter wurden damals nicht gefragt, ob ihnen der Mann gefiel, mit dem sie ein Leben leben sollten. Vespasiano wußte das Opfer zu schätzen, das Giulia dem Vater gebracht. Seine Hinfälligkeit erwägend, suchte er der jungen Gattin, die gleich einer Tochter an ihm hing, eine von Sorgen unbeschwerte Zukunft zu sichern. Bald nach der Hochzeit, die übrigens nur ein kirchlicher Akt blieb[4], schenkte er Giulia zu ihrer bescheidenen Mitgift von viertausend Dukaten andere dreizehntausend und als er anno 1528 starb, wies sein Testament Giulia für die Dauer

ihrer Witwenschaft sämtliche Erträgnisse seiner Güter in der Campagna, den Abruzzen und im Königreich Neapel zu[5]. Seine Tochter Isabella, so hatte Vespasiano ferner bestimmt, sollte einem Bruder Giulias in die Ehe folgen, im Falle ihre von dem Vater sehr gewünschte Verbindung mit Ippolito de' Medici, dem Neffen Clemens' VII., nicht zustande käme. Daß seine Witwe, freilich ohne es zu wollen, diesen Plan zunichte machen sollte, hat der Colonna nicht vorausgeahnt. Isabellas Schätze lockten den Feuerkopf Ippolito nicht, der von einer toskanischen Herzogskrone träumte, und ihre kargen Reize vermochten den Jüngling, den Roms schönste Frauen vergötterten, kaum zu fesseln. Mit dem Ungestüm seiner zwanzig Jahre warb er dagegen um Giulia; doch selbst eine Übersetzung des zweiten Gesanges der Aeneis, die er der geliebten Frau widmete, zwang ihr das ersehnte „Ja" nicht auf die Lippen. Mehr als das Versprechen einer immerwährenden Freundschaft erreichte Ippolito nicht. Vielleicht wurde ihm dadurch jenes Opfer leichter, das er auf Befehl des Papstes seinem Hause bringen mußte; er vertauschte, damit im nächsten Konklave wieder ein Kardinal Medici säße, das Kriegsgewand, das seinen herrlichen Körper so wohl kleidete, mit dem verhaßten Purpur eines kirchlichen Würdenträgers. Er selbst mühte sich nunmehr, sein Verlangen nach Donna Giulia zur begierdelosen Freundschaft zu dämpfen, und diese gewährte ihrerseits wieder dem Kardinal von San Prassede manche Gunst, die sie dem freienden Ippolito versagt hätte. So ließ die Herzogin auf seinen Wunsch sich von dem Ferraresen Alfonso Lombardi modellieren[6] und dem Porträtisten des vornehmen Rom, von Sebastiano del Piombo malen. Drei Jahre später, anno 1535, stand Giulia am Sterbelager ihres Freundes. Ippolitos Vetter Alessandro, der Herzog von Florenz, hatte sich durch ein rasch wirkendes Gift, das beliebte Hausmittel der Medici, seines unbe-

quemen Verwandten entledigt. Giulia sollte nun bald erfahren, was es heißt, eine wehr- und schutzlose Frau sein. Ihre Stieftochter und Schwägerin Isabella erklärte des Vaters Testament für null und nichtig und scheuchte sie durch langwierige Prozesse aus dem heiteren Fondi nach Neapel in den freudlosen Klosterfrieden des heiligen Franziskus. Hier lebte Giulia, stiller Wohltätigkeit und frommen Übungen hingegeben, bis sie am 19. April des Jahres 1566 im Geruche der Heiligkeit starb. Aber es fehlte auch nicht an Böswilligen, die da raunten, in der Toten habe man eine lutherische Ketzerin begraben[7]; war doch ein Buch von Valdes ihr gewidmet . . .

Vier Reiter[8] geleiteten Sebastiano del Piombo, als er sich in den ersten Junitagen des Jahres 1532 nach Fondi begab[9], „um dort eine Dame zu malen", und fünf Wochen später berichtet er dem „compare" Michelangelo von seiner Rückkehr nach Rom[10]. Innerhalb dieser Frist entstand jenes Bildnis, das Molza und Gandolfo Porrino in je fünfzig Stanzen[11] priesen, und das, laut Vasari, alles übertraf, was Sebastiano bis dahin geleistet. Ob es später wirklich, wie er und Borghini erzählen, an König Franz nach Fontainebleau geschickt wurde[12]? Kein französisches Inventar gedenkt des Porträts, von dem sich übrigens Ippolito zu Lebzeiten kaum getrennt haben dürfte. Dagegen zierte noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts „ein Bildnis der Giulia Gonzaga von der Hand Sebastianos del Piombo" den Palast des Fulvio Orsini zu Rom[13], und da sein Besitzer den Wert des Gemäldes mit fünfzig Scudi angibt, so erfreute er sich wohl am Anblick des Originales und nicht an einer jener Kopien, deren es, nach einer Bemerkung des Kardinal Scipione Gonzaga[14] zu schließen, etliche gegeben hat. Eine solche Kopie befand sich bei den Gonzaga in Mantua und nach dieser wurden jene zwei anderen für den Erzherzog Ferdinand von Tirol angefertigt, von denen die größere[15] ver-

UNBEKANNTE MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS

GIULIA GONZAGA

loren ging, während die kleinere, ein Brustbild, das an der Nasen- und Mundpartie Übermalungen aufweist, heute im Wiener kunsthistorischen Hofmuseum aufbewahrt, aber nicht ausgestellt ist[16]. Mit diesem authentischen Porträt[17] Donna Giulias vergleiche man nun ein lebens-, beinahe überlebensgroßes Damenbildnis, das, aus dem Palazzo Bandini zu Rom stammend[18], bis vor Kurzem der Kunsthandlung Steinmeyer in Köln gehörte, die es anno 1904 bei der Vente Bourgeois[19] erstand. Auf dem Wiener Bildchen ist Giulias Haupt nach rechts gewandt, während sich das Modell des großen Gemäldes nach links kehrt. Abgesehen von dieser Ungleichheit, deren Rechtfertigung man in etwas Äußerlichem, vielleicht einem Wunsche des Erzherzogs suchen mag, wird man nur Ähnlichkeiten zwischen den beiden Damen entdecken. Beiden gemeinsam sind die freundlichen braunen Augen, das braune Haar mit seinem natürlichen dunklen Goldglanz und die freie gewölbte Stirn, beiden gemeinsam die hoch gezogenen, weit gespannten Brauen und das scharf akzentuierte Kinn[20]. Diese Gemeinsamkeiten erstrecken sich selbst auf die Kleidung, das schwarze enggeschlossene Witwengewand mit dem tiefen viereckigen Ausschnitt, den das braune Busentuch verhüllt, den hellbraunen Schleier und endlich den schwarzbraunen, über den rechten Arm geworfenen „Zebelin", jenes Stückchen Zobelpelz, das die Damen der Renaissance so gern in der Hand hielten[21].

Molza und Porrino geben in ihren pompösen Stanzen „Über das Bild der Giulia Gonzaga" keine Beschreibung des Werkes, dessen Herrlichkeit sie preisen, aber die dürftigen Andeutungen, mit denen wir uns bescheiden müssen, passen genau zu dem Bilde in Köln: Molza bedauert, daß die goldig schimmernden Haare vor der Zeit der dunkle Schleier umhüllt[22]. Porrino hingegen, den die sanfte Süßigkeit des Blickes entzückt, freut sich, daß der jugendliche

Reiz der Brust trotz dem Schleier noch zur Geltung kommt[23], und betont endlich, was schon an der kleinen Kopie und noch mehr an dem großen Gemälde auffällt, daß kein Geschmeide Giulias Nacken ziert, Hand und Busen gänzlich schmucklos sind[24].

. . . la sua puritate
Ornamento mortal non chiede o brama . . .

Wir dürfen also, ohne Furcht vor einem Trugschluß, folgern: das Gemälde aus dem Palazzo Bandini ist das vielgefeierte Porträt der Giulia Gonzaga. Und doch wieder auch nicht. Denn angefangen vom grauen, ganz wenig bräunlichen Hintergrunde hat ein allzu eifriger Restaurator das ganze Bild so gründlich übermalt, daß wir heute zwar sagen können: wir wissen, wie jene Fürstin aussah, die zu rauben Chaireddin Barbarossa eine Flotte nach Italien schickte[25], aber Sebastianos „pittura divina" ist verloren, ihr Zauber dahin für Zeit und Ewigkeit.

# CATERINA CORNARO UND IHRE MALER

Einer Zauberformel gleichen die Worte „Caterina Cornaro". Wir sprechen sie aus und dem Dunkel der Vergessenheit enttauchen Bilder voll opernprunkhafter Herrlichkeit. Freilich, an keinen Menschen denken wir dabei, an keine Persönlichkeit, sondern nur an glitzernde Dekorationen. Denn diese Gentildonna hat niemals die Wage ihres Schicksals in eigener starker Hand gehalten, sich nicht geformt im harten Ringen wider die Anderen und das eigene störrische Blut; sie war eine Königin, nicht des Lebens, sondern nur auf dem Schachbrett der venezianischen Politik; und darum empfinden wir, fast ein halbes Jahrtausend nach ihrem Tode, Caterina Cornaro nicht mehr wie einen Menschen, der atmete gleich uns, nicht einmal wie das beseelte Geschöpf eines Dichters, sondern nur wie die schemenhafte Heldin eines Librettos aus Donizettis Coloraturenfreudigen Tagen, und ihr ganzes Erdendasein scheint uns heute in fünf Akte teilbar, die von pompösen Finali gekrönt werden. Ecco lo scenario dell'opera:

Agostino Barbarigo, Doge von Venedig
Marco Cornaro, ein venezianischer Patrizier
Giorgio Cornaro, sein Sohn
Caterina Cornaro, seine Tochter
Giacomo di Lusignan II., König von Cypern, ihr Gatte
Venezianische Patrizier und deren Frauen, Verschworene, Volk von Cypern, die Hofdamen und Pagen Caterinas.

Der erste, dritte und fünfte Akt spielen in Venedig, der zweite auf Cypern, der vierte in Asolo.

Erster Akt: Saal im Dogenpalast. Die erlauchte Republik Venedig adoptiert Caterina, die vierte Tochter des edlen Herrn Marco Cornaro und vermählt die Vierzehnjährige in

feierlichster Form einem Abgesandten Giacomos II. von Cypern, der freilich erst vier Jahre später, anno 1472, zu Famagusta die Braut umarmen wird.

Zweiter Akt: Auf Cypern. Nicht lange währt Caterinas Liebesglück. Kaum acht Monate nach der eigentlichen Hochzeit stirbt der ebenso schöne wie gewalttätige Lusignan und bald begräbt Caterina auch den Sohn, der wenige Wochen später zur Welt kam. Intriguen und Verschwörungen suchen ihrem schwachen Frauenarm das Scepter zu entwinden, König Ferdinand von Neapel und der Sultan von Ägypten möchten ihre Banner auf das Kastell von Famagusta pflanzen; aber Venedig macht durch einen raschen Handstreich all' diese Pläne zuschanden; Caterinas eigener Bruder Giorgio muß die Königin durch Bitten, mehr noch durch Drohungen bestimmen, der süßen Gewohnheit des Herrschens entsagend, nach der Heimat zurückzukehren. Am neunzehnten März des Jahres 1489 verläßt Caterina Cypern, das nunmehr dem Löwen von San Marco als Beute verbleibt. Beim Abschied von den Getreuen bewahrt die Wankende noch mühsam ihre Haltung; als jedoch die Anker gelichtet werden, bricht sie ohnmächtig zusammen.

Dritter Akt: Gleich einer Siegerin empfängt Venedig die heimgekehrte Tochter: Auf dem Bucintoro fahren ihr der Doge und die gesamte Signoria bis zum Lido entgegen, hunderte von purpurgeschmückten Gondeln, in denen Patrizierinnen sitzen, umschwärmen das Staatsschiff; als Caterina an der Piazzetta landet, donnern die Kanonen und sämtliche Glocken läuten[1] . . . dann treten die Senatoren alle in feierlicher Prozession vor den Altar des heiligen Marcus; an dieser geweihten Stätte nimmt die blonde Frau im schwarzen Witwenkleide die Krone Cyperns von ihrem Haupte und legt sie „als freiwilliges Geschenk" in die greisen Hände des Dogen Agostino Barbarigo nieder.

Vierter Akt: Caterina, gewohnt an „königliche Lebensführung und königliche Ehren“[2], zieht sich in die trevisaner Mark nach dem freundlichen Asolo zurück, das ihr die Republik als Geschenk verehrte, und lebt hier nunmehr den Rest ihrer Tage, umgeben von Kavalieren, Poeten und lachensfrohen Mädchen, als Fürstin eines Musen- und Minnehofes. Wenn Jünglinge und Jungfrauen zwischen den schattenden Lorbeerbäumen oder den dunklen Ginsterbüschen des Schloßparkes[3] in klugen Reden das Wesen der Liebe zu ergründen suchen, nacktes Begehren ins Gewand der Philosophie kleidend, so lächelt Caterina, milde verstehend; sie selbst bleibt kalt gegenüber dem Locken fremder Gluten und der eigenen Sinne, verteilt Almosen unter die Bedürftigen und liest die Schriften heiliger Väter . . .

Fünfter Akt: Die Verbündeten von Cambray haben der Republik Verderben geschworen, von allen Seiten ziehen Heerhaufen heran, vor Padua liegen die Kaiserlichen, das Toben des Kampfes verscheucht die Troubadoure aus den Hainen Asolos, erschreckt flüchtet Caterina nach Venedig, die Tochter zur Mutter, und hier, im Familienpalaste der Cornari bei San Cassiano, stirbt am 10. Juli des Jahres 1510 Caterina, „per la Dio gracia Reina di Jerusalem, Cipri et Armeniae“. Aphrodite kehrt zum Olymp zurück, von dem sie herabgestiegen war, um in Gestalt dieser Venezianerin noch einmal der meerumrauschten Heimat zu gebieten[4].

So ist mehr als einmal gesagt und geschrieben worden; aber glich Caterina wirklich der goldenthronenden Göttin, war sie das Ebenbild der „Freundin des Lächelns“? Liest man den ans Hohe Lied gemahnenden Hymnus, in dem der asolaner Chronist Colbertaldi[5] ihre Reize gefeiert hat, müßten wir es um so eher glauben, als doch auch Giacomo II. beim Anblick von Caterinas Porträt beteuerte, niemals ein weibliches Wesen von solcher Herrlichkeit gesehen zu haben. Aber Superlative standen bei den Schriftstellern des Cinquecento

nicht gerade hoch im Preise, und jenes Bildnis, das Dario da Treviso[6] zum Maler hatte, ist ebenso zugrunde gegangen wie sämtliche anderen, die Caterina vielleicht umleuchtet vom Glanz der Schönheit darstellten; wir kennen heute leider nur zwei authentische Porträts der cyprischen Königin, die noch zu ihren Lebzeiten entstanden, und vor beiden fällt es einigermaßen schwer, mit dem sonst doch ziemlich kühlen Marin Sanuto „bellissima donna"! zu rufen[7]: das eine befindet sich auf dem großen Gemälde der Akademie zu Venedig, in dem Gentile Bellini anno 1500 erzählte, wie eine wundertätige Reliquie, die bei einer Prozession ins Wasser gefallen war, dem ihr nachspringenden Guardian der Scuola di San Lorenzo vor aller Augen entgegenschwamm; das andere Porträt Caterinas, das ebenfalls Gentile Bellini, aber gewiß ein paar Jahre später schuf, gehört heute zu den kostbarsten Zierden des Budapester Museums. Gentile Bellini, der Hofmaler Mohammeds II., hatte jedoch anscheinend nicht lange genug im Sultanspalast zu Konstantinopel gelebt; noch sah er Herrscher von Gottes Gnaden nicht so, wie sie aussehen wollten, sondern wie sie wirklich waren; seine Caterina Cornaro trägt die Krone, aber ist trotzdem keine Königin eines östlichen Wunderlandes[8], keine „Sitt al Husn", keine „Herrin der Schönheit" aus „Tausend und eine Nacht", sondern eine mehr als wohlbeleibte Dame von kurzem Athem, in deren gelblichem Antlitz man vergebens jene Reize sucht, denen auch die Jahre nichts anhaben können, den Adel der Linien und Augen, die von Seele, von Geist oder Temperament zeugen; glichen Gentiles Bildnisse wirklich der Herrin von Asolo, dann mochten die bösen Zungen in Venedig Recht haben, wenn sie zischelten, Pandolfo Malatesta käme nicht um Caterinas willen so häufig aus Cittadella nach Asolo geritten, sondern bloß ihrer Dienerin Fiammetta[9] wegen.

Die alternde, von Magenbeschwerden heimgesuchte Exkönigin, die Gentile Bellini konterfeite, starb[10] und wurde

mit höchsten Ehren in der Kirche der heiligen Apostel beigesetzt[11]; lebendig aber blieb in dem Lagunenvolke die Erinnerung an die jugendliche Schönheit der Tochter Marco Cornaros, an jene erste und letzte Venezianerin, deren Blondhaupt eine Krone geschmückt hatte. Feinfingerige Fabulierer legten um Caterinas Schultern den golddurchwirkten Mantel der Legende, und auch den Malern bot die bunte Historie von der cyprischen Herrscherin Zündstoff genug, ihre Künstlerphantasie daran zu entflammen. Immer auf's Neue schilderten sie Caterinas tränenschwere Abreise aus Famagusta und — im Kontrast dazu — ihre prunkende Ankunft in der Heimat; immer auf's Neue suchten sie, was bisher nur eine Glorie der Staatskunst Venedigs gewesen war, in eine Glorie seiner Malkunst zu verwandeln. Natürlich sind heute nicht mehr alle bildlichen Darstellungen der beiden Hauptszenen des großen Ausstattungsstückes „Caterina Cornaro" erhalten; und gerade die beiden, die an leicht zugänglicher Stätte in Venedig verblieben, das große, die Ankunft Caterinas verherrlichende Gemälde des Aliense im Museo civico, und ein Chiaroscuro des Leonardo Corona in der sala del gran consiglio[12] des Dogenpalastes, das ihre Abdankung schildert, kommen für uns am wenigsten in Betracht, weil Aliense und besonders Corona, Persönliches durch Allgemeines ersetzten, nicht so sehr Bildnisse wie venezianische Typen malten. Andere Werke gingen zugrunde[13] oder sind, für den Augenblick wenigstens, nicht nachweisbar, wie jenes große Bild Carlo Carliaris[14], der Caterinas „freiwillige" Abdikation in dem pompös-dekorativen Stil seines Vaters erzählte, oder wie jenes kleinere Gemälde des nämlichen Inhaltes, das, abwechselnd dem älteren Palma oder Tizian zugewiesen, aus dem Palazzo Cornaro[15] in die Galerie Barbarigo und später in die Sammlung Natale Schiavoni gelangte, während wir das einstens dem Tintoretto zugeschriebene Gegenstück „Die Abreise Caterinas aus Cypern" heute beim

Grafen Transehe auf dem Schlosse Neu-Schwanenburg, unweit von Riga[16], suchen müssen.

Betrachten wir nun die Hauptperson auf all' diesen Gemälden, denen sich noch eine aus der Schule Tintorettos stammende „ThronentsagungCaterinas" in derLipperheideschen Costümbibliothek zu Berlin anreiht, so ergeben sich, von der Gewandung bis zu den Formen ihres Angesichtes, so viele Übereinstimmungen, daß wir notgedrungen ein gemeinsames Vorbild für die Gestalt Caterinas annehmen müssen; mit anderen Worten, es muß ein Porträt der cyprischen Königin existiert haben, dessen mehr oder weniger freie Varianten wir in der Caterina Cornaro jener gemalten Historien erkennen. Und dieser Glaube wird dadurch zur Gewißheit, daß sich im Kestner-Museum[17] zu Hannover und beim Conte Avogadro degli Azzoni zu Treviso Porträts der entthronten Herrscherin befinden, die, selbst in den kleinsten Einzelzügen, so sehr der Figur Caterinas auf dem Gemälde in Neu-Schwanenburg gleichen, daß wir sie unbedenklich für Kopien eben jenes nämlichen verschollenen Porträts der Cornaro ansehen könnnen. Wer aber hat dieses geschaffen? Vasari[18] und Ridolfi[19] berichten, daß Giorgione ein Bildnis der cyprischen Königin gemalt habe. Der Aretiner hat es im Hause des Herrn Giovanni Cornaro selber noch gesehen, aber als sein venezianischer Nachahmer die „Maraviglie dell'arte" schrieb, muß dieses Porträt bereits verschollen gewesen sein[20]. Sonst hätte sich der wortreiche Ridolfi kaum mit der trockenen Konstatierung begnügt, daß ein solches Bildnis existiert habe. Denn über Porträts, die er aus eigener Anschauung kannte, pflegte Ridolfi, besonders wenn deren Modelle seine Leser interessierten, gern ausführlicher zu sprechen. Das erhellt aus der Beschreibung, die er einem anderen Bilde Caterina Cornaros, einem von Tizians Hand, widmete. Da heißt es: „. . . Von der gleichen Art" — wie die anderen Frühwerke, — „ist das Porträt der Königin

COPIEN NACH TIZIAN

CATERINA CORNARO

VENETIANISCHER MEISTER UM 1600

CATERINA CORNARO VERLÄSST CYPERN

VENETIANISCHE SCHULE VOM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS

DIE ABDICATION DER CATERINA CORNARO

Caterina Cornaro in ihrer Witwentracht, wobei Tizian zum Schwarz der Gewandung den Glanz der Haut in wirksamen Gegensatz brachte. Nach diesem Bildnis wurden die unzähligen Kopien verfertigt, denen man überall begegnet, und deren manche, wie dies bei der Zeiten Ungunst vorkommt, ihren Ursprungsort mit einem anderen vertauscht haben[21]..." Diese Charakteristik Ridolfis paßt vortrefflich auf die Porträts Caterina Cornaros, von denen hier die Rede war, und da sie alle nichts von der Art Giorgiones, dagegen selbst in Einzelheiten, wie dem stark akzentuierten Daumenballen an der rechten Hand Caterinas[22], sehr viel von der Weise Tizians haben, so dürfen wir, zumal Ridolfi selbst auf die vielen Kopien von Tizians Werk hinweist[23], die Bildnisse der Königin in Hannover, Treviso und das verschollene aus dem Palazzo Vendramin als Kopien nach dem verlorenen Originale Tizians und die Porträts in den Historien-Bildern sämtlich als Phantasien über dieses tizianeske Thema bezeichnen.

Aus Ridolfis Bemerkung, daß Tizian in Caterinas Porträt zum Schwarz der Kleidung das helle Fleisch kontrastieren ließ, ergibt sich ohne weiteres, daß Tizian die Königin als jugendliche Frau darstellte; denn vor den Bildnissen älterer Damen ist man selten vom weißen Schimmern der Haut entzückt. Ist dem aber so, hat Tizian die junge Caterina Cornaro gemalt, so kann auch er sein Porträt unmöglich vor dem Modell geschaffen haben, und Ridolfi irrt, wie ja des Öfteren, wenn er das Bildnis der Königin für ein Frühwerk Tizians erklärt. Dank der Chronistentreue Gentine Bellinis kennen wir ja die äußere Erscheinung Caterinas im Jahre 1500, und da Tizian, der anno 1477 oder vielleicht noch später Geborene, die Königin kaum vor dem Jahre 1495 porträtiert haben dürfte und andererseits die Caterina Cornaro des Bildes auf Neu-Schwanenburg sich innerhalb fünf kurzer Jahre unmöglich in die Matrone des bellinesken Gemäldes verwandeln konnte,

bleibt eben als einziger Weg aus diesen Möglich- und Unmöglichkeiten nur die Annahme übrig, daß Tizian sein Bildnis Caterinas nach einer Vorlage geschaffen hat. Schwerlich wohl zu Lebzeiten der Fürstin oder gar in ihrem Auftrage: der Stern Tizians war erst seit Giorgiones Hinscheiden in der Ascendenz, und mochten damals die venezianischen Kenner den Könner auch bereits respektieren, in Asolo hatte sein Name gewiß noch keinen tönenden Klang; und Königinnen, auch die entthronten, ließen zu allen Zeiten allerhöchst ihr Porträt nicht von „hoffnungsvollen" jungen Talenten, sondern von officiellen Größen malen. Zu diesen aber zählte Tizian erst, als er, lange nach Caterinas Tode, mit ihrem berühmten Bruder Giorgio, dem nämlichen, den wir an ihrer Seite auf dem Bilde von Neu-Schwanenburg und dessen Pendant gewahren, freundschaftliche Verbindungen unterhielt. Der Maler aus Cadore hat den Sieger von Cadore mehr als einmal porträtiert[24]; liegt es da nicht nahe anzunehmen, daß der Prokurator, vielleicht gar als Gegenstück zu seinem eigenen Bildnis[25] auch das der Schwester von Tizians Hand begehrte und der große Künstler sie schildern sollte, nicht als kränkelnde, zu Jahren gekommene Wittib, sondern in prangender Jugend, umsonnt vom Glanz ihrer berühmten Schönheit? So mag Tizians Werk entstanden sein. Über Caterinas Gewandung mochte ihm Giorgio Cornaro das Nötige mitteilen oder, wenn ein Provveditore der Republik sich solcher Nebensächlichkeiten nicht mehr entsann, konnte Tizian bei Marino Sanutos Tagebüchern sich Rats erholen[26] und für das Antlitz diente ihm ein frühes Porträt Caterinas zur Vorlage, — vielleicht jene Miniatur[27], die einst das Herz des Lusignan in Flammen setzte und also mitbestimmend wurde für das Schicksal der Tochter des Marco Cornaro . . . .

Und das Ergebnis all' dieser nicht gerade kurzweiligen Erörterungen? Wir wissen nunmehr, wie ein verschollenes Por-

trät Tizians und die jugendliche Caterina Cornaro ausgesehen haben. Von Gottes Gnaden war sie Königin von Cypern, Armenien und Jerusalem; war sie auch eine Statthalterin von Aphroditens Gnaden auf der heiligen Insel der Göttin? Als Giacomo II. ihre gemalten Reize erblickte, jagte das wilde Bastardblut rascher durch seine Adern: vermögen wir's zu begreifen, sein Entzücken zu teilen? Mag das jeder bei sich selber entscheiden; denn wie sagte der alte Menzel:? „In Amouren enthalte ich mich des Urteils".

# DIE LEGENDE VON LUCREZIA BORGIAS SCHÖNHEIT

Wir liebten deinen Schatten, Messalina, ehrerbietig und begierdevoll, wie nur Primaner lieben, und verstanden dich besser als Tacitus und Juvenal, deren arme Klassikerintelligenz die Tiefe deiner Frauenseele nicht zu ergründen vermochte: Eine Kaiserin solltest, ein „Weib" wolltest du sein! Herrschen! Aber nicht im erborgten Glanz einer Krone, die dein verblödeter Gatte trug, sondern deines Körpers Herrlichkeit mußte seine Untertanen dir zu Füßen zwingen. Vom Lager des schlummernden Claudius schlichest du darum allnächtlich ins Lupanar, und wenn im Anblick der hüllenlosen Pracht deines Körpers erloschene Augen loh emporflammten, wenn den Kältesten das Blut in den Adern kochte, dann genossest du, lächelnd in nackter Siegerschönheit, den Triumph, Imperatrix eines Reiches zu sein, über das dem Scepter des Kaisers keine Macht verliehen und das gleichwohl gewaltiger und ewiger war als die ewige Roma ... Wir verstanden dich so gut, wir Primaner! Aber siehe, da kam einer, der dich noch besser verstand, der selige Adolph Stahr! Im Namen der geschändeten Weibeswürde, hoher Menschheitsideale und noch einiger anderer Worte, mit denen er gewiß auch Begriffe verband, zog Fanny Lewalds Gatte für dich zu Felde, o Messalina, und erklärte für böswillige Verleumdung, daß du dich fünfundzwanzig Männern in einer Nacht geschenkt habest; nur „leichtsinnig"[1] seiest du gewesen und ein „unglückliches Weib"[2] ... Nur leichtsinnig? Da versagte deines Namens Zauberkraft, und unsere Träume wanderten über Jahrhunderte hinweg zu einer anderen Römerin, die sie deine Schwester nannten, zur verbuhlten Tochter eines Statthalters Christi, — zu Lucrezia Borgia!

Lachende Sonne im glitzernden Auge, strahlend gleich den Engeln, die Gottes Thron zunächst stehen, huscht sie, fröhlich wie zu Kinderspielen, durch die Säle und über die Treppen des Vatikans, vom Bruder zum Vater, vom Vater zum Gatten, betrügt den einen mit dem andern und alle zusammen mit dem Sekretär des Papstes, dem sie ein Knäblein schenkt[3]. Ihr Bruder Cesare gibt ein Ballfest im päpstlichen Palaste, und belustigt schaut Lucrezia, neben dem heiligen Vater sitzend, wie da fünfzig nackte Höflinge mit fünfzig nackten Courtisanen tanzen[4]. Als sie jedoch, zum dritten Male verheiratet, als Herzogin im Schloß der Este zu Ferrara thront und keinen Spaß mehr daran findet, ihren Gatten, den trockenen Alfonso, mit Pietro Bembo, dem feinen und amüsanten Venezianer, zu hintergehen, stiftet sie den Damen des Adels ein Kloster und verbietet den Frauen der niederen Stände, sich mit entblößten Armen auf der Straße zu zeigen[5]. Wir liebten dich auch, Lucrezia Borgia...! Wiederum aber bestritten treffliche Männer der Historie das Recht auf Shakespearehafte Phantasie: „Nein, so ausbündigen Teufel gibts nicht", beteuerten sie im Chorus, forderten von der Weltgeschichte als dem Weltgerichte die Revision des moralischen Verdiktes über Lucrezia Borgia, zweifelten, daß ... bewiesen, daß nicht... und ruhten erst, bis aus der großen babylonischen Hure, die mit dem schauerlich schönen Schmuck aller Labdakidengreuel behangen schien, „ein liebenswürdiges und sanftmütiges, ein leichtsinniges und unglückliches Weib" geworden war[6]...

Nur Eines, Lucrecia, haben sie dir gelassen, deine Verteidiger, die so gründlich alles Teuflische dir austrieben, — die göttliche Schönheit! Den geschriebenen Dokumenten, die für dich sprachen, glaubte man; den gemalten, die gegen dich auszusagen schienen, wurde keine Beweiskraft zuerkannt. Zwei Porträts im ferraresischen Privatbesitz und

im Museum zu Nîmes tragen freilich die Aufschrift „Lucrezia Borgia", aber die war in beiden Fällen späteren Datums, und wie wollten diese armen geringwertigen Kopien verlorener Originale aufkommen wider das Zeugnis eines Ariost, der da singt:

„Lucrezia Borgia, die mit jeder Stunde
An Schönheit wächst . . .",[7]

gegen die Schmeicheleien der beiden Strozzi und so vieler anderer Poeten, die Lucrezia bald mit Juno, bald mit Pallas, meistens aber mit der Liebesgöttin selber verglichen? Heute kennen wir ein Bildnis der Herzogin von Ferrara, vor dem alle Zweifel, ob hier wirklich Lucrezia Borgia dargestellt sei, verstummen müssen. Denn dieses lebensgroße Medaillonporträt wird von einer gemalten Steinarchitektur umrahmt, in deren Sockel, wie bei antiken Grabmälern, mit prachtvoll großen Lettern Namen und Titel Lucrezias eingegraben scheinen. Und diese Inschrift ist keine Zutat von fremder Hand, wie etwa bei dem Porträt in Nîmes, das vielleicht auf das nämliche Vorbild zurückgeht, sondern sie entstand gleichzeitig mit dem Gemälde, dessen Wirkung ja gerade auf dem Kontrast zwischen dem farbenfrohen Prunk des Kostümes und der grauen Strenge dieser Umrahmung, auf dem Gegensatz der frauenhaften Anmut Lucrezias zu der Monumentalität des Sockels beruht. Überdies stammt das Porträt aus dem „museo" des Paolo Giovio, jener berühmten Sammlung von Bildnissen, die der große Historiker in seiner Vaterstadt Como angelegt hatte. Dort befindet es sich noch heute, gehört einem Nachkommen Giovios, und solche Provenienz bürgt für den ikonographischen Wert eines künstlerischen Renaissanceporträts ebenso sehr wie etwa die echte Signatur Tizians für den malerischen. Denn Giovio verlangte von den unzähligen Bildnissen seines „museo" keine künstlerischen Qualitäten — es waren auch fast durchweg nur Kopien — sondern

einzig und allein jene Tugend, die dazumal einem Porträt öfter innewohnte als einem Menschen — die Treue. Vermißte er die, so suchte er das unzuverlässige Bildnis durch ein anderes zu ersetzen, das der Erscheinung des Modells gerechter wurde[8], und alle Großen Italiens rechneten es sich zur Ehre an, dem vielgelesenen und darum vielgefürchteten Geschichtschreiber seine Sammlung vergrößern zu helfen. Lucrezias Porträt soll er, gemäß der Gioviani-schen Familientradition, von ihrem Gatten Alfonso empfangen haben. Was leicht möglich wäre, denn gerade zu dem Herzog, dessen Biographie er schrieb, und auch zu seinem Nachfolger Ercole unterhielt Giovio die herzlichsten Beziehungen und wird das heute verschollene Vorbild oft genug im herzoglichen Kastell zu Ferrara gesehen haben.[9]

Und was bezeugt nun Lucrezias Bildnis? Daß am Hofe von Ferrara die Künstler weniger logen als die Dichter. Wo diese verzückt vor Aphrodite auf's Knie sanken, erblickten jene nur eine hübsche Gentildonna. Schien das Poetenauge geblendet vom Gleißen goldener Locken, so gewahrte der schärfere Malerblick nur hellbraunes Haar an Lucrezia. Und damit sinkt eine minnige Legende zur Fabel herab: die Ambrosianische Bibliothek in Mailand verwahrt außer neun Schreiben Lucrezias an Bembo eine goldschimmernde Locke, mit der Alfonsos Gemahlin den Freund beglückt haben sollte. Man weiß, wie Lord Byron von dieser unheiligen Reliquie schwärmte, und seither bewundern sie alle Engländerinnen mit jener gebildeten Ergriffenheit, die dem unterrichteten Reisenden so wohl ansteht. Freilich, immer wohnte neben dem Glauben der Zweifel, und der hat des öfteren schon mit leisem Lächeln auf das angebliche Liebespfand Lucrezias geschaut[10]. Nun ist's jedoch am Tage: niemals hat diese Locke der Herzogin von Ferrara gehört! Aber welcher anderen Dame? Und wie kam sie unter Lucrecias heimlichste Briefe? Phantasten mögen hinter

diesen graziösen Rätseln eine niedliche Novelle ahnen; vielleicht aber führt ein Gelehrter eines Tages den Nachweis, daß hier nur eine banale Verwechslung „vorliegt", ein Irrtum oder der Scherz irgendeines längst begrabenen Archivars, und dann wird das letzte matte Glimmern jener Aureole erloschen sein, die voreinstens mit höllenfeuriger Glut das sündenschöne Engelshaupt der Lucrezia Borgia umleuchtete.

UNBEKANNTER MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS

LUCREZIA BORGIA

COPIE NACH TIZIAN ELEONORA GONZAGA

UNBEKANNTER MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS

ELEONORA GONZAGA

PASTORINO DE' PASTORINI

ELEONORA GONZAGA

# EIN TIZIANESKES FRAUENBILDNIS IN DER GALERIE ZU CASSEL

Die Fürstentöchter aus dem Hause Habsburg! Hinter den Mauern altersgrauer Schlösser wachsen sie heran, ferngehalten der Welt und ihrem Treiben, und wenn sie nicht dem Kloster sich verloben, wird ihnen ein Gatte aus den rechtgläubigen Herrscherfamilien Europas bestimmt. Dem schenken sie den Erben seines erlauchten Namens, vielleicht eines Scepters, und dann dämmert den meisten von ihnen jener Tag, wo der Gemahl im Familienschmuck der Habsburgerin die Krone der Anmut vermißt und mit Montaigne findet, daß „au lict, la beauté avant la bonté" rangiere. Die zu Lebzeiten ihres Eheherrn schon Verwitwete läßt eifriger noch als vordem die Perlen des vom Papste geweihten Rosenkranzes durch die schmalen blutleeren Finger gleiten, beschenkt die Armen und tröstet die Leidenden, geduldig der Stunde harrend, wo das himmlische Jerusalem vor der aus Leibeshaft befreiten Seele seine Tore auftut ....

So und nicht viel anders gestaltete sich auch das Dasein jener allerdurchlauchtigsten Erzherzogin Eleonora von Oesterreich, durch deren Geburt am Allerseelentage des Jahres 1534 der römische König Ferdinand erfreut wurde. Der war, seinem Glaubenseifer zum Trotz, ein fröhlicher Herr gewesen. Zu Augsburg, wo sein Bruder, der bleiche Karl V., eingehüllt in den Pomp unnahbarer Glorie, stets allein an der Tafel saß, zechte Ferdinand herzhaft mit den edlen Herren, die da zusammengekommen waren, der deutschen Glaubensnot abzuhelfen, und bisweilen erblickte man ihn, umgeben von einer Kumpanei, die seiner Gattin Anna, der Königin von Ungarn und Böhmen, wenig gefallen hätte. Die Tochter war von strengerer Art:

... „Sie kniete öfter, als sie stand
Und starb an jedem Tage, den sie lebte" ...

Ein Kind noch, wurde Eleonora dem Kurprinzen von Sachsen versprochen: „Im Fall nämlich der Zwiespalt der Religion wegen, ehe sie mannbare Jahre erreichet, mit Wissen und Willen der Kaiserlichen und Königlichen Majestät, auch gemeiner Reichs-Stände zur Vergleichung gebracht wird, dazu I. I. M. M. und der Churfürst von Sachsen alle vermugliche Hülfe und Förderung zu erzeigen, erbietig“[1] ... Aber der Wettiner schwor Luthers Irrlehre nicht ab und eine Habsburgerin teilt mit keinem Ketzer das Lager. Eleonora dankte dem Gekreuzigten, als auch andere Eheverhandlungen scheiterten; war doch das heißeste Sehnen dieser Kaisertochter, eine Magd Gottes zu werden. Da starb Guglielmo Gonzaga, dem Herzoge von Mantua die Gattin, und der Witwer freite um Eleonora, seine Schwägerin. Ferdinand erlaubten die vielfältigen Regierungsgeschäfte nicht, sich um die Herzensneigungen seiner zehn Töchter in Allerhöchst eigener Person zu kümmern. Die Herzogin Anna von Bayern mußte ihre Schwester Eleonora von der Werbung des Gonzaga in Kenntnis setzen und zwar mit dem ausdrücklichen Zusatze, Ferdinand habe dem Mantuaner bereits sein Kaiserliches Ja-Wort verpfändet. Eleonora gehorsamte dem vierten Gebot: „Und wenn ich wüßte, sterben zu sollen am ersten Tage, nach dem ich geheiratet“ — so antwortete sie — „ich wäre doch zufrieden, das Wort zu halten, was mein Vater gegeben hat, und zu tun, was er mich heißt...“[2].

Eleonora mag das Haupt geschüttelt haben, als sie zu Mantua, im Riesenpalaste der Gonzaga, überall, an Decken und Wänden und selbst im Intarsien-Schmuck der Türen die Devise ihrer berühmten Vorgängerin Isabella d' Este gewahren mußte: „Nec spe — nec metu“, sonder Hoffnung — sonder Furcht! So lebten Heiden! Sie jedoch war Christin, lebte in der Furcht Gottes, und von der Hoffnung auf die ewige Gnade, deren Pforten inbrünstiges

Beten ihr erschließen sollte. Der frommen Katholikin aber genügte es nicht, keine Messe zu versäumen und die Feste aller Blutzeugen festlich zu begehen; sie wußte, daß am Throne des Heilands gute Werke die stärksten Fürbitter für eine schuldbeladene Seele sind. Darum machte sie den heiligen Orden, besonders den Vätern der Gesellschaft Jesu beträchtliche Zuwendungen, errichtete Schulen, wo die Töchter der Armen im Lesen und Schreiben, besonders aber in den Lehren des Glaubens ohne Entgelt unterrichtet wurden; sie gründete Hospitäler und scheute, als die Pest in Mantua wütete, nicht davor zurück, von Bett zu Bett schreitend, den Kranken Trost zu spenden. Und weil Eleonora vermeinte, „diese Seuche wäre eine Strafe für die Sünden des Fleisches", fastete sie je drei Tage der Woche, und ihre Diener mußten des Gleichen tun[3]. Das große Sterben hörte auf, die Herzogin aber ließ darum nicht ab, ihren Leib zu kasteien, auf daß Gott nicht abermals die Geißel seines Zornes über Mantua schwänge ...

Anno 1587 raubte der Tod ihr den frommen, aber auch aller Weltlust ergebenen Gatten, dem sie außer Vincenzo, dem Thronfolger, zwei Töchter geboren hatte, und zerriß damit das letzte Band, das Eleonora noch an die Eitelkeit des Diesseits knüpfte. Nun ward sie vollends zur „cittadina del cielo"[4], zur Bürgerin des Jenseits, die unter den herzoglichen Gewändern armselige Lumpen trug, „um irgendwie an der Armut Christi teil zu haben"[5]. Als die Finger der in Siechtum Verfallenden nicht mehr den Rosenkranz zu halten vermochten, mußten alle Nonnen im ganzen Gebiete von Mantua an ihrer Statt die vorgeschriebenen Gebete sprechen[6]. Dafür aber ward ihr auch die Gnade, bevor sie verblich, in nächtlicher Vision das Antlitz des Erlösers zu schauen: „O wie schön und strahlend ist das Angesicht meines Herrn Jesus", hörte man sie traumbefangen flüstern ... Wenige Stunden hernach, am fünften August

des Jahres 1594, schied Eleonora, die nicht umflorten Augen fest auf den Crucifixus gerichtet, aus dem Jammer unserer Zeitlichkeit und wurde in der von ihr der heiligen Dreifaltigkeit errichteten Kirche bestattet, „senza fasto e senza grandezza humana", ohne Pomp und irdische Pracht, wie das Testament der Herzogin es anbefohlen hatte[7] ...

Die weite Kirchenhalle war mit Kronen und den Adlern des Erzhauses Österreich geziert worden, und vor dem wappengeschmückten Katafalk hielt der Jesuit Antonio Possevino seiner toten Herrin die Grabrede[8]. An die zwei Stunden sprach der wortgewaltige Pater; denn er zählte all' die glänzenden Eigenschaften der Heimgegangenen einzeln auf, — und derer waren viele[9]. In der langen Reihe aber fehlt eine Tugend, die man Fürsten doch stets nachzurühmen pflegt und die Eleonora überdies vom Vater geerbt haben konnte, — die Liebe zu den Künsten. Die wohnte voreinstens in der Reggia zu Mantua, dieser Herzogin jedoch war sie fremd. Um ihrer Seele die Pein des Fegefeuers zu kürzen, baute Eleonora Kirchen und stiftete prunkende Altäre; keinem Künstler aber wurde um seines Könnens willen ihre fördernde Huld zuteil; aus Freude an edlen Linien und schimmernden Farben hat sie keine Statue, kein Gemälde erworben. Als Eleonora vierzehn Jahre zählte, ließ Ferdinand ihr Conterfei von dem größten Menschenschilderer jener Tage, von Tizian malen[10]. Die Herzogin legte diesen losen Beziehungen der jungen Prinzessin zum Patriarchen der Kunst anscheinend keinen Wert bei, hat, soweit wir das heute zu kontrollieren vermögen, niemals versucht, der erkaltenden Freundschaft zwischen Tizian und den Gonzaga neue Wärme einzuhauchen. Und doch möchte man glauben, daß Eleonora noch einmal das Atelier des venetianschen Großmeisters betrat: denn die Galerie zu Cassel besitzt das Bildnis einer fürstlichen Frau, das ungemein an die Art Tizians gemahnt und sehr wahr-

scheinlich ein Porträt der Herzogin von Mantua ist. Wir haben gelernt, die Namen der Größten nicht leichtfertig auszusprechen, darum muß sich heute dieses Gemälde mit der bescheidenen Etikette „Venetianische Schule des sechzehnten Jahrhunderts" begnügen; aber in jenen schönen Zeiten, die ein Kunstwerk lediglich nach seinem „Geiste" beurteilten, durfte es mit dem stolzen Cartellino „Tizian" prahlen [11]. Tizianesk deuchte die unbeseelte Hoheit, mit der die schwarzgekleidete Herrscherin unter einem purpurvioletten Thronhimmel steht, dessen Fransen beinahe das goldbestickte Barett auf ihrem flachsblonden Haupte streifen; so, aus solchen weitgeöffneten Pupillen blicken die Menschen Tizians; an diesen weißen, energielosen Händen bewunderte man, gerade weil sie scheinbar so ausdrucksarm sind, seine energievolle Charakterisirungskunst, und selbst Äußerlichkeiten, die langgestreckten und doch nicht schlanken Finger und wie der große graubraune Handschuh in der Linken ruht, alles bekundet die Art des Maler-Dogen von Venedig. Pompös und ruhig, also in tizianesker Weise, bauschen sich, von leisem Windhauch bewegt, die Falten des Baldachins, und an dem schwärzlichen Gestein vorbei, das, freilich merkwürdig unmotiviert, dicht neben ihm aufragt, schweift der Blick, wie oft in den Gemälden Tizians, über die bräunlich-grüne Ebene empor zu schneeschimmernden Gipfeln und bläulichem Wolkengrau. Die Glut jedoch, die, Feuer in unsere Adern gießend, jedem eigenhändigen Pinselstriche Tizians entlodert, strahlt aus keiner Stelle dieses außerdem noch schlecht übermalten und seiner Restaurierung harrenden Gemäldes, das vielleicht nur das Werk eines den Meister sklavisch kopierenden Schülers, wahrscheinlicher jedoch die Atelierwiederholung nach einem für uns verlorenen Porträt ist, das Tizian geschaffen haben mochte, als Eleonora, dem Gonzaga vermählt, den Boden Italiens, ihrer neuen Heimat, zum ersten Male betrat.

Welche Tradition jedoch bekundet, daß hier die Herzogin von Mantua conterfeit ist? Keine; das Bildnis der Galerie zu Cassel ist unbekannter Herkunft, ohne Geschichte, ohne „pedigree“[12]. Aber das Wiener Hofmuseum besitzt ein kleines, aus der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol stammendes Porträt Eleonoras, an dessen Zuverlässigkeit wir glauben müssen, da es mit der Aufschrift „ELEONORA WILELMI DVCIS MANT·XV“ versehen, vom Hofe der Gonzaga nach Innsbruck geschickt wurde[13], und mit der Physiognomie der Herzogin auf dieser allerdings ziemlich roh gearbeiteten Miniatur stimmt das Angesicht der Dame auf dem Bilde zu Cassel in allen entscheidenden Partien, in der breiten, hochgewölbten Stirne, im Nasenansatz, in den langgezogenen Brauen, in dem etwas zurücktretenden Kinn, in der Farbe des Haares und der graublauen Augen so sehr überein, daß, zumal in beiden Porträts auch die Frisuren und Barette einander gleichen, es einigermaßen schwer hält, an der Identität ihrer Modelle zu zweifeln. Mehr noch! Anno 1561, im Jahre ihrer Vermählung, schuf der Sienese Pastorino eine silberne Medaille mit dem Bildnis Eleonoras[14], und vergleichen wir das Profil der Herzogin, wie es die Schaumünze zeigt, mit dem Antlitz der Herrscherin auf dem Casseler Porträt, so gewahrt man hier wie dort das nämliche, ein bischen in die Länge gestreckte Oval des Gesichtes, die selbe Stirn, das gleiche Kinn; wiederum stimmen Haartracht und Kopfschmuck miteinander überein, und wären auf dem Gemälde zu Cassel Mund und Nase nicht derartig verputzt, daß sie für den ikonographischen Erkennungsdienst nicht in Betracht kommen, so könnte man auch die Gleichheit der Nasenform in beiden Bildnissen, dem gemalten und dem ciselierten, konstatieren. Noch einmal: Würde auch für die Porträtkunde der alte Grundsatz der Juristen gelten „quod non est in actis, non est in mundo“, so müßten wir, da es an „Schriftlichem“ gebricht, darauf ver-

zichten, dem Modell Tizians einen Namen zu geben. Wird jedoch frappanten Ähnlichkeiten Beweiskraft zugestanden, so dürfen wir getrost in Cassel der erlauchten Herzogin von Mantua unsere Reverenz erweisen . . .

Nietzsche spöttelt einmal, mit galligem Seitenblick auf Renan, über „duftende Genüßlinge vor der Historie". Aber steht man diesem Gemälde gegenüber, so fliegt einem doch allerhand durch den Sinn, Ironisches und Sentimentales . . . Streng nach dem Geheiße des Apostelfürsten[15] lebte Eleonora, „kümmerte sich, allein bedacht auf die Schönheit ihrer Seele, wenig um alles, was die Reize des Körpers erhöht . . . hatte keine Freude an Diademen noch an kunstvollen Frisuren . . ."[16] Und steht vor unseren Blicken doch, geschmückt mit goldenen Ketten und kostbar emaillierten Armbändern das Haar sorgsam gekräuselt und in Netze gelegt, — eine Frau, die lieber den Menschen als Gott gefallen möchte. Die zeitlichen Kronen, die sie auf's blonde Haupt sich setzen durfte, schätzte Eleonora, die Kaisertochter und Gebieterin Mantuas nur gering; einzig bemüht, durch Beten und Büßen sich die Kronen des ewigen Heiles zu erknien. Für das Jenseits tat sie, vom Jenseits erhoffte sie Alles; darum hat das Diesseits ihrer vergessen, und wenn wir heute Eleonoras Schatten noch einmal beschwören, so geschieht es, weil sie ein paar Stunden lang ihrer Niedrigkeit vor dem Höchsten vergaß, sich als Tochter eines Habsburgers, als Gattin eines Gonzaga fühlte und ihrem Range das Opfer brachte, sich von einem Tizian malen zu lassen.

# CORTÉS IN WEIMAR?

Im Großherzoglichen Museum zu Weimar hängt ein von unbekannter Künstlerhand geschaffenes Bildnis eines vornehmen Herrn[1], das, wäre es bereits vor hundert Jahren zur Ilm verschlagen worden, gewiß die freundlichste Beachtung von seiten Sr. Exzellenz des Staatsministers von Goethe gefunden hätte. Denn der niederländische Maler, dem wir es danken, ahmte darin mit soviel Geschick dem Tizian der „späteren Zeit" nach, „wo er die große Sicherheit hatte und mit wenig Mitteln viel zu leisten wußte", daß Goethe dieses dem Meister gespendete Lob unbedenklich auch dem Schüler gezollt haben würde. Gern hätte er vor dem satten leuchtenden Gelb im Gewande jenes Kavaliers dem getreuen Eckermann demonstrieret, daß diese Farbe „eine heitere, muntere, sanftreizende Eigenschaft besitzt", darum „als Umgebung, es sei als Kleid, Vorhang, Tapete angenehm ist" und wenn sie — wie zum Beispiel im speziellen Falle — „auf glänzender Seide erscheint, eine prächtige und edle Wirkung tut ....." Und wenn dem Sonnensohn

„Trübe der Himmel und schwer auf seinen Scheitel sich senkte"

so hätte der Anblick eines Mannes, dessengleichen man in Weimars Gassen nicht begegnete, ihm die lichtbangende Seele mit dem Glanze des Südens erhellt. Vielleicht, daß sich Goethe also, mit dunklem Bart, ein schwarzes Barett auf dem schwarzen Haupte und die ganze Erscheinung von mozartisch anmutiger Würde umflossen — vielleicht, daß er sich Antonio jenem Ritter ähnelnd dachte, dessen braunbehandschuhte Rechte nicht zufällig dem goldenen Degengriff benachbart dünkt und der, gleich dem Freunde Alfonsos, auch mit dem „Höchstverdienten" zwei Schätze gewiß nie gutwillig teilte:

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS

HERNAN CORTÉS

GEORGE VERTUE — HERNAN CORTÉS

CRISTOFANO DELL'ALTISSIMO — HERNAN CORTÉS

Und frägst du mich nach diesen beiden Schätzen,
der Lorbeer ist es und die Gunst der Frauen . . ."

Wem gehörten nun aber diese Augen, die, wie man deutlich empfindet, im gleichen Rausche der Erwartung aufblitzten, mochte es aufs Schlachtfeld gehn, wo „der Lorbeer" gedieh oder auf nächtigen Pfaden zur „Gunst der Frauen?" Der Katalog des Museums erteilt keine Auskunft, aber seinem Schweigen kommt ein Kupferstich von George Vertue aus dem Jahre 1724 zu Hilfe, worauf wir das Brustbild des Caballero gewahren, umrahmt von einem steinernen Oval, und auf dem Sockel darunter steht mit einer für themenbedürftige Kunsthistoriker zum Glück seltenen Ausführlichkeit alles zu lesen, was man wissen möchte:

HERNAN CORTÉS
Ex pictura TITIANI in Ædibus
praehon: blis Domini D. PAULI METHUEN

Gelangte nun das Weimaraner Bild, das mit dem Stiche auf's Genaueste übereinstimmt, aus der Sammlung des britischen Granden zum „Musenwitwensitz" oder hat es in England einen Doppelgänger? Leider vermochte ich über die Provenienz des Gemäldes nichts zu erfahren und weiß nur, daß sich Vertues Vorlage anno 1838 noch im Besitz der Familie Methuen befand. Waagen[2] gedenkt ihrer mit nicht allzu begeisterten Sätzen: „Das Porträt des Ferdinand Cortez. Ich weiß nicht, inwiefern diese Benennung gegründet ist, kann mich aber nicht überzeugen, in diesem Bilde ein Original von Tizian zu sehen . ." Ob es heute noch dort hängt? Bücher, die ich konsultierte, gaben keinen Bescheid; meine sehr höfliche Anfrage wurde keiner Antwort gewürdigt, und gemeinsame Freunde, die ich um Auskunft bitten könnte, haben wir beide, der Lord Methuen zu Corshamhouse und ich, seltsamerweise nicht . . .

Sagt nun aber die Inschrift auf dem Stiche Vertues wenigstens zum Teil die Wahrheit, hat Weimar wirklich ein Por-

trät des gewaltigsten Conquistador oder verhält es sich damit ähnlich wie mit der Autorschaft Tizians an dem Bilde? Da Lord Paul Methuen[3], der die Galerie zu Corshamhouse anlegte, sein Vaterland eine geraume Zeit am Hofe von Madrid vertrat, ist die Hypothese nicht unberechtigt, daß er dieses Gemälde in Spanien erstand, wo es auf Grund verbürgt scheinender Traditionen für das Porträt des Hernan Cortés galt. Mit Recht? „That is the question . . ."! Kurz vor seinem Tode, der anno 1547 erfolgte, sandte Cortés dem Historiker Paolo Giovio, auf dessen gute Meinung er vielleicht Wert legte, sein Bildnis[4], das ihn darstellte „umgürtet mit goldgeschmücktem Schwerte, gezieret mit einer güldenen Kette und angetan mit einem kostbaren Pelzgewande"[5] . . . Dieses Porträt nun, das neben unzähligen anderen in Giovios „museo" am Comersee hing, ist heute verschollen; aber wir besitzen noch im Korridor, der die Uffizen mit dem Palazzo Pitti verbindet, eine freilich sehr schlechte Kopie, die Altissimo nach dem Bilde zu Como für Cosimo I. anfertigte.[6] Sie zeigt uns einen Kränkelnden, früh Ergrauten, jenen Er- und Verbitterten, dem für beispiellose Taten beispielloser Undank lohnte. Das Original der Kopie, das vielleicht noch irgendwo in Spanien existiert und auf die meisten späteren Bildnisse des großen Eroberers bestimmend wirkte[7], kann, wie aus seiner Biographie erhellt, nur nach dem Jahre 1540, das heißt nach der definitiven Rückkehr des Hernan Cortés aus Mexiko entstanden sein. Schon vordem jedoch, anno 1528, hatte er, ein Dreiundvierziger in der Vollkraft der Mannesjahre, die spanische Heimat wiedergesehen. Umstrahlt von der Glorie unerhörter Siege war er damals wie ein Triumphator von Palos nach Toledo gezogen, der kaiserlichen Majestät eine Welt zu schenken. Ist vielleicht in jenen Tagen des Glückes die Vorlage für den Stich Vertues gemalt worden? Die siegfrohe Miene dieses „Cortés" würde zu solcher Annahme passen, sein Alter ihr nicht widersprechen.

Aber konnte der Bezwinger Guatimozins im Verlaufe von höchstens neunzehn Jahren sich in den müden Greis des Florentiner Porträts verwandeln, stellen beide Bilder wirklich den „Generalkapitän der neuen Welt" dar? Die südlich-reife Sinnlichkeit der vollen Lippen, die Energie der leichtgeschwungenen Nase, die helle, gebietende Kraft der braunen Augen — man wird, nebst der etwas langgestreckten Form des Gesichtes, all' jene Kennzeichen des Cortés auf dem Florentiner Bilde auch dem Kavalier des Weimaraner Porträts nicht absprechen können und sagen: das Leben des Hernan Cortés war beständig von der Wucht entsetzlicher Aufregungen und Gefahren belastet, die, verbündet mit niedrigen Kränkungen, ihn früh-alt und melancholisch machten. So dürfte man argumentieren — gewiß; aber trotzdem und trotz den vielfältigen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Männern scheint — mir zum Mindesten — ihr Gemeinsames, weil es eben auch zufällig sein kann, doch nicht zwingend genug, um jeden Zweifel an ihrer Identität auszuschließen. Wobei auch nicht zu vergessen ist: die breite Art der Malerei in dem Weimaraner Porträt läßt es wenig glaublich erscheinen, daß es vor dem Jahre 1540 geschaffen wurde, und da müßte Cortés, wenn man nicht etwa eine lang bewahrte Jugend und danach einen rapiden Verfall seiner Kräfte annehmen will, doch schon anders ausgesehen haben. Lauter Fragen, wie man sieht, die sich weder mit „Ja" oder „Nein", sondern nur mit „Vielleicht" beantworten lassen — und als kümmerliches Facit bleibt somit: das Museum zu Weimar besitzt ein Bildnis, das im achtzehnten Jahrhundert für ein Werk Tizians galt, was gewiß falsch ist, und Hernan Cortés darstellen soll, was vielleicht falsch ist... Und die kunsthistorische Moral dieser leider pointenlosen Geschichte? Mißtraue, lieber Leser, „ehrwürdigen" Traditionen! Nicht umsonst heißt „tradire" im Lateinischen überliefern und — verraten.

# EIN VERLOREN GEGLAUBTES PORTRÄT VON TIZIAN

„Und die Erinnerung an Euch wird bleiben für alle Ewigkeit!“[1] So schrieb Pietro Aretino an Messer Daniello aus dem venetianischen Patriciergeschlechte der Barbaro[2]. Wechsel auf die Nachwelt hat Pietro in seinen Episteln des Öfteren ausgestellt; seine Superlative hatten ihren Preis, und wer die blanken Zechinen nicht sparte, dem verbriefte er die Unsterblichkeit und Wonnen des Paradieses dazu. Was jedoch der allzeit Geldhungrige seinem „Sohne“ Daniello prophezeite, war ehrlich gemeint; bestand doch der einzige Lohn, den er von dem also Gefeierten empfing, in der Auszeichnung, mit ihm verkehren zu dürfen! Und wenn auch Daniello selbst in seiner Bescheidenheit[3] vielleicht nicht von der unvergänglichen Glorie seines Namens träumte, so hat Aretino in diesem besonderen Falle doch nur gesagt, wie das ganze gelehrte Italien dachte. Wenn einer, so hat dieser Nobile, der seines Adels sich bewußt, diesen als einen Sporn zu großen Taten empfand[4], „den Besten seiner Zeit genug getan“, und trotzdem und trotz dem Seherspruche Aretinos zerschellte der Nachen seines Ruhmes an den Klippen der Vergessenheit.

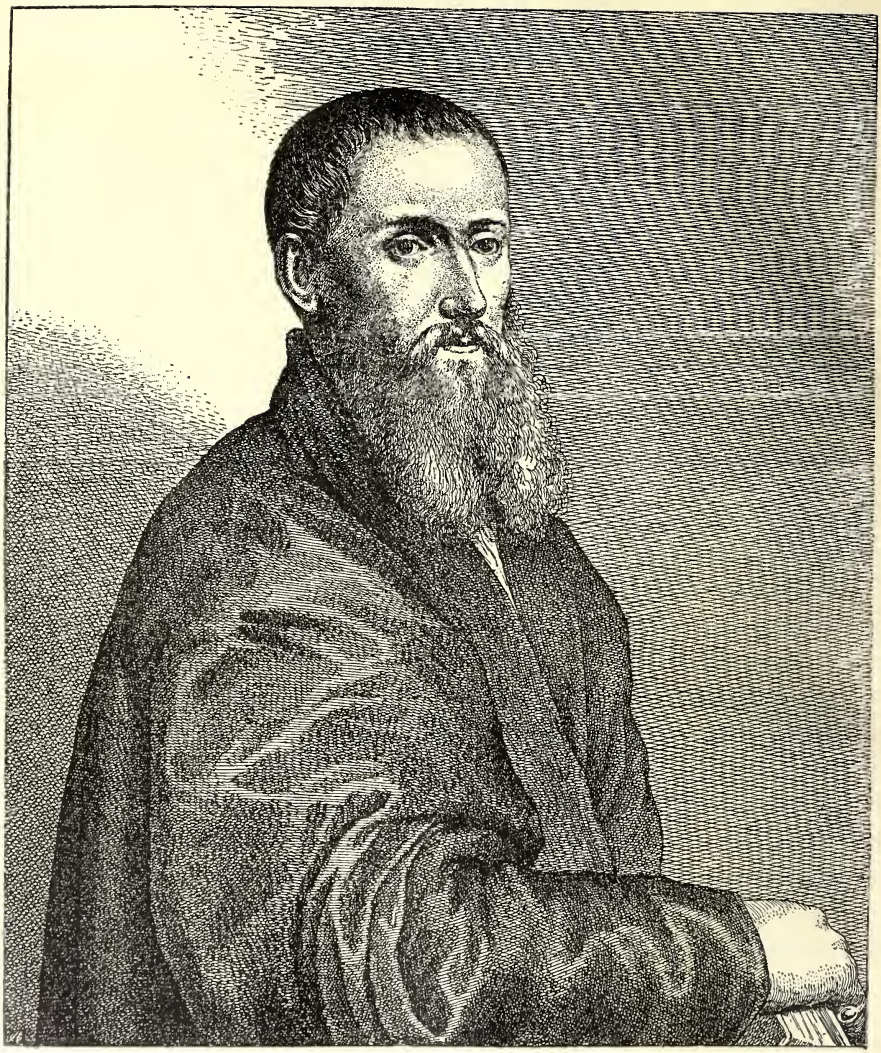
Schlendern wir heute in dem wundervollen botanischen Garten der Universität von Padua, so steht Goethe vor uns, dem es „erfreuend und belehrend“ war, „unter einer Vegetation herumzugehen, die uns fremd ist“, und dem „an dieser neu ihm entgegentretenden Mannigfaltigkeit jener Gedanke immer lebendiger wurde, daß man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus einer entwickeln könne“. Und doch müßten wir, auf den feinen Kieswegen zwischen Blumenbeeten dahinschreitend, auch Daniello Barbaros dort gedenken, der, als „leidenschaftlicher För-

derer jedes trefflichen Werkes“[5], die Republik Venedig bestimmt hatte, diesen botanischen Garten, den ältesten Europas, anzulegen. Zu Padua schrieb der Zweiundzwanzigjährige den einst so viel bewunderten „Dialog von der Redekunst“[6], der ihm die Professur für Moralphilosophie an der Universität verschaffte; aber die Eloquenz achten wir heute nicht viel höher als Sokrates, der im „Gorgias“ des Plato die Rhetoren mit geschickten Köchen vergleicht, und darum wurde jenes Buch vergessen. Den Baumeistern schenkte Daniello, der Freund Andrea Palladios, eine vollständige und wortgetreue Übersetzung von des Vitruvius großem Werke „De Architectura“; aber seine Kommentare, die den oft so dunklen Wortlaut des Römers erhellen sollten, deuchten schon dem achtzehnten Jahrhundert veraltet[7], und Barbaros Arbeit mußte zeitgemäßeren Übertragungen weichen. „Um den Malern“, deren Kunst er selber ausübte[8], „etwas Nützliches“ zu erweisen[9], hat er, gestützt auf die Schriften Pieros della Francesca und unseres Dürer, einen Tractat über die Perspektive verfaßt; aber welcher Künstler hat auch nur die leiseste Ahnung von dessen Existenz; und ob seine theologischen Abhandlungen den Pfad zum Himmel heute noch sonderlich erleuchten? . . . Und doch war die Seele des Monsignore Barbaro, der seine Villa zu Maser von Paolo Veronese mit sehr weltlich anmutenden Fresken schmücken ließ[10], ganz durchglüht von der heiligen Seligkeit eines mystischen Gottesglaubens[11], und als Giovanni Grimani, der Patriarch von Aquileja, sich Messer Daniello zum Amtsgenossen und Nachfolger erkürte, lohnte ihm der Jubel aller Frommen seine Wahl. Aber dieser Gottsucher, der sich bisweilen auch in Gesellschaft der heidnischen Musen auf dem Helikon erging, fühlte sich zuerst und vor allem als den Sohn der Heimat, als Venezianer. „Dem Menschen darf nichts teuerer und wertvoller sein als das Vaterland“[12],

lautete ein Leitspruch seines Lebens, und darum hat dieser Aristokrat, der Venedigs Ruhm in einer Chronik verherrlichen wollte[13], sofort gehorcht, als die Republik seine Dienste forderte, und vertauschte, anno 1548, die Beschaulichkeit des Gelehrtendaseins mit der anstrengenden Würde eines Gesandten der Signoria am Hofe Eduard des Sechsten von England. Wieder heimgekehrt, verlas Daniello, der Tradition gemäß, vor dem Senate den Bericht über die Eindrücke, die er aus dem zweijährigen Aufenthalt in London gewonnen, und seine meisterlich stilisierte Relation wird noch heute jedem, der sie liest, hohen Respekt vor der weltweisen Humanität ihres Verfassers beibringen, der, vor genau dreihundert und dreiundsechzig Jahren, die Folter verdammte und den Parlamentarismus als wirksamste Waffe zur Bekämpfung der absolutistischen Neigungen eines Fürsten empfahl[14]. Dichter, Architekt und Maler zugleich, Staatsmann und Historiker, Philosoph und Theologe, — deucht er nicht von beinahe lionardesker Allseitigkeit, dieser Monsignore Barbaro? Und doch, als der Siebenundfünfzigjährige am dreizehnten April des Jahres 1560 die Erdenpilgerfahrt beendete, hat der Ruhm seines Namens dem Ansturm der Zeit nicht lange mehr getrotzt: Denn bei aller Kenntnis des Alten gebrach es Daniello, gleichwohl an Ideen, die Keime zu Neuem bergen und nicht vor denen, die da wissen, auch nicht vor denen, die das Können haben, sondern nur vor jenen, die Schöpfer sind, öffnen sich die Pforten zum Tempel der Unsterblichkeit. Daniello Barbaro jedoch war kein Genie, und mit den großen „Unzeitgemäßen" wird ihn heute kaum Jemand in einem Atem nennen wollen; die harmonische Vielfältigkeit oder die vielfältige Harmonie seines Wesens erscheint uns zeitlich und auch dem Orte nach bedingt; ein solcher Mann konnte nur im Cinquecento leben, und da wieder nur in jenem Venedig, wo man aus dem Leben

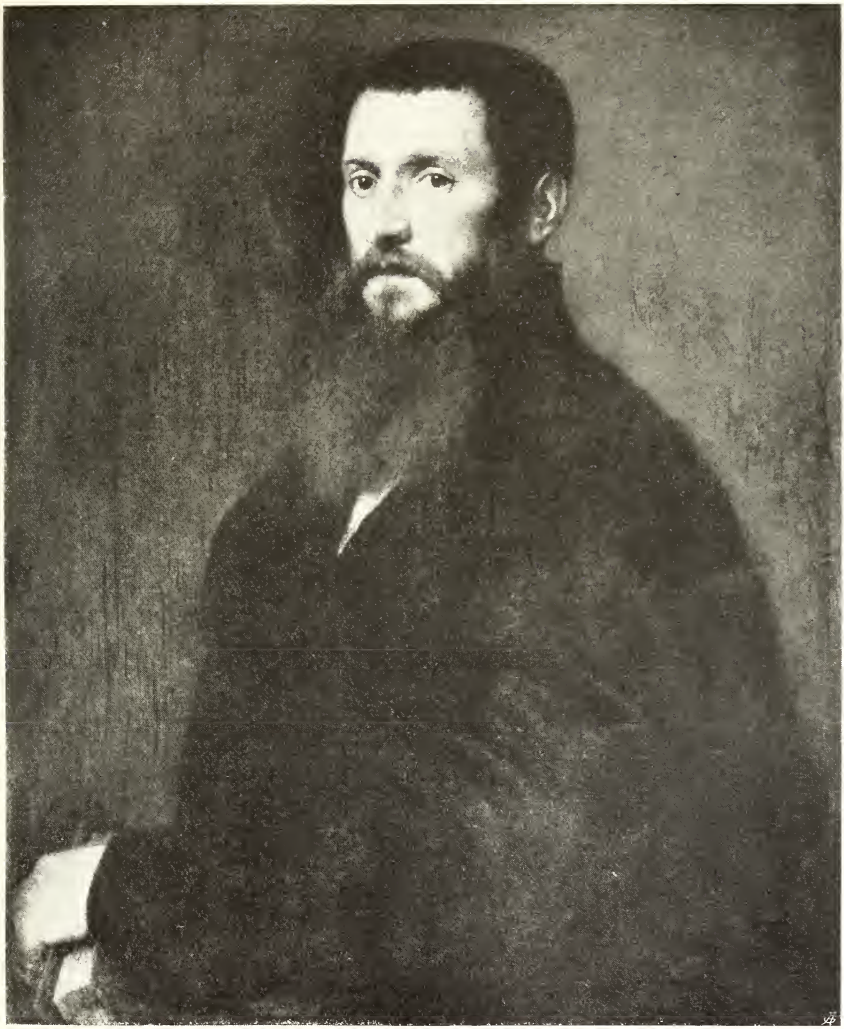
eine Kunst machte, in der Kunst ein Leben fand. Wir von anno 1913 haben es weiter gebracht: Wir können im Automobil um die Welt reisen und wenn des Morgens ein Luftballon mit dreißig Menschen verbrennt, so lassen wir uns, mit entsprechender Musikbegleitung natürlich, am selbigen Abend noch in einem Kino das grausig-wonnevolle Schauspiel vorführen. Aber so lange unsere Patricier, unfähig, die Begriffe „nackt" und „ausgezogen" von einander zu scheiden, alles Paolo-Veronesehafte, das heißt jede antikisch-robuste, in den Sinnen wurzelnde Kunst als „unsittlich" brandmarken, so lange die Leute, die bei uns den Aristoteles kommentieren, keine Einsicht ins Getriebe der Gegenwart haben, und so lange unsere Professoren der Moralphilosophie nicht danach angetan sind, eine Großmacht bei der anderen zu vertreten, so lange wird es auch Menschen geben, die, überschüttet von den Segnungen einer lebendigen Civilisation, von der toten Kultur Venedigs als einem verlorenen Paradiese träumen ...

Immerhin, — wir wollen auch das Cinquecento nicht überschätzen: Zu seinen Alltagsgestalten zählte Messer Daniello schwerlich; sonst hätte der Historiker Paolo Giovio, der in seiner Villa zu Como eine Sammlung von Bildnissen berühmter Krieger und hervorragender „letterati" aller Epochen zu einem „museo" vereinigte, nicht schon im Jahre 1545 nach einem Porträt Barbaros gefahndet, dessen beglückender Besitz ihm schließlich durch Aretinos Vermittelung zuteil wurde. Wir haben noch das Dankschreiben Messer Paolos an Messer Pietro, das in seinem schwülstigen Bombast wie eine — gewiß nicht beabsichtigte — Parodie auf den Briefstil des Adressaten wirkt: „Ein Dreigestirn von erlesenster Schönheit habet Ihr mir vor Augen gestellt" — heißt es darin — „die schlackenlos reine Seele des Herrn Daniello Barbaro, des einzigen Tizians wundervollen Pinsel, der gefärbt scheint nicht mit Lack, Azurblau oder



RITRATTO DE DANIEL BARBARO, HOMO CONSPICVO

Titianus pinxit, W. Hollar fecit 1650, ex Collectione Johannis e Jacobi van Verle
F. van den Wyngarde excudit



TIZIANO VECELLIO DANIELLO BARBARO

MATTHYS VAN DEN BERGH

DANIELLO BARBARO?

Grünspan, sondern mit einer kostbaren Flüssigkeit, einer Mischung aus Ambra, Moschus und Zibett, und endlich Eure goldene Feder, die unsterblich ist und denen, die Ihr lieb habet, ein langes Leben schenket..."[15] Hundert Jahre später zierte ein Bildnis des Daniello Barbaro, das Tizian geschaffen hatte, die Sammlung der reichen Antwerpener Kaufherren Jan und Jacob van Verle; ein Werk „von seltener Schönheit", wie uns Ridolfi, der Historiker der venezianischen Malerei, versichert[16]. So muß es auch den Künstlern des Nordens erschienen sein; denn Wenzel Hollar hat — anno 1650 — dieses Porträt in Kupfer gestochen[17], und kopierte es wahrscheinlich auch der Rubensschüler Matthys van den Bergh[18] in einer nur als historisches Dokument interessierenden Zeichnung, die man heute im Kupferstich-Kabinet zu Dresden ansehen kann, aber nicht ansehen muß. Seither, also seit der Mitte des Seicento, figuriert das Gemälde auf der leider so unheimlich großen Liste der zugrunde gegangenen Schöpfungen Tizians. Unter dessen Namen jedoch hängt im Prado zu Madrid das Bildnis eines schwarzgewandeten Gelehrten[19], der seine Rechte, wie Ridolfi das von dem Barbaro Tizians berichtet, auf einem Buche ruhen läßt. Das schwärzliche Braun der Haare, das bräunliche Rot des Bartes geben eine wirksame Folie ab für die intellektuelle Blässe dieses Angesichtes, das erfüllt deucht von sanfter Güte und schweigendem Ernst, jenen zwei Tugenden, die so sichtbarlich in Barbaros Antlitz wohnten, daß jeder, der den Patriarchen Aquilejas nur ansah, auch schon verehrungsvolle Liebe für ihn empfand[20]. Vergleichen wir nun endlich die Bildnisse Barbaros von Hollar und van den Bergh mit der Reproduktion des Gemäldes im Prado, so erkennt man: dieses Porträt war die Vorlage des Zeichners und des Kupferstechers, oder mit anderen Worten: Das verloren geglaubte Bild des Daniello Barbaro von Tizian befindet sich im Prado zu Madrid.

Freilich, noch harrt ein Rätsel seiner Lösung. Gehörte das madrider Porträt voreinstens Paolo Giovio oder mußte der comaskische Historiker von Anfang an mit jener übrigens sehr beachtenswerten Atelier-Replik nach dem Bildnis des Prado vorlieb nehmen, die noch heute von einer Nachkommin Giovios, der Baronin Mollinari, in ihrer Villa zu Albate gehütet wird? Verblieb das Original Tizians in Venedig, um von da die Reise nach Flandern anzutreten[21]? Wann gelangte es von Antwerpen nach Spanien? Und wieso konnte der Name seines berühmten Modells so gänzlich in Vergessenheit geraten?... All' dies jedoch sind Fragen, deren — heute überdies unmögliche — Beantwortung nur ein paar Spezialforscher unter den Kunsthistorikern angeht. Als Hauptsache bleibt:

dem Porträt des Daniello Barbaro von Tizian
wurde der Totenschein zu Unrecht
ausgestellt, noch leuchten seine
Farben, „herrlich wie am
ersten Tag" — und
dessen wollen wir
uns freuen!

# EIN UNBEKANNTES BILDNIS DES PAOLO GIOVIO

Seltsam dünken oft die Pfade der Wissenschaft, verworren, gemeinem Verstande nicht erfaßbar. Da ist Paolo Giovio, neben Machiavelli und Guicciardini der bedeutendste Geschichtschreiber des Cinquecento, seine umfängliche „Historia sui temporis" zieht jeder Forscher zu Rate und Giovios „größere Biographien und kleineren Elogien sind weltberühmt und für Nachfolger aller Länder ein Vorbild geworden"[1]. „Ein zweiter Titus Livius", schien er den Zeitgenossen „ein anderer Sallust"[2]; Leo X. begnadete, hingerissen von der prunkenden Latinität seiner Perioden[3], Giovio mit der Würde eines Ritters und verlieh dem Glücklichen, der bis dahin zu Mailand und in seiner Heimat Como dem ärztlichen Beruf ohne klingenden Erfolg obgelegen hatte, die Professur für Rhetorik an der römischen Universität. Heller noch erglänzte sein Stern unter Clemens VII., dem anderen Medicäerpapst. Der gewährte ihm eine Wohnung im Vatican und machte ihn zum Bischof von Nocera de' Pagani; wenn der Statthalter Christi tafelte, mußte Monsignore Giovio neben ihm stehen, und Seine Heiligkeit schüttelte sich vor Lachen ob der feinen oder auch gröberen Stichelreden, mit denen Giovio den Tischgenossen das Mahl würzte[4]. Die hätten ihm mancherlei zurückgeben können: nach Humanistenart[5] gefielen dem sehr irdisch gesinnten Seelenhüter Knaben besser als Frauen[6], und ganz Italien wußte, daß Giovio sich von den Fürsten und Herren, die er seiner Meinung nach unsterblich machte[7], einen erheblichen Dankeszoll entrichten ließ, die Helden seines Werkes, je nach dem Grade ihrer Erkenntlichkeit ihm gegenüber, „bald in weichen Brokat und bald in groben Zwillich kleidete"[8], bald mit der „eisernen, bald mit der goldenen Feder"[9] Geschichte schrieb. All' dies

jedoch war des Landes so der Brauch, und darum machte man von solchen kleinen Schwächen nicht allzuviel Aufhebens. Amüsant[10] war er schließlich doch, dieser Gelehrte, der so gar nichts vom Pedanten an sich hatte; ein Gesellschafter, der beim Nachtisch die Gäste noch lange zusammenhielt und der, kam es darauf an, sich stets als gefälliger und hilfsbereiter Freund erwies. Darum freute man sich allenthalben, wenn er seinen Besuch ankündigte; im Herzogspalaste zu Florenz ebenso wie in der Reggia zu Mantua oder im Castell der Este von Ferrara; darum sandten ihm die Großen aller Länder Notizen und lange Berichte für seine Historien und rechneten es sich zur Ehre an, wenn Giovio in seiner am Comersee wundervoll gelegenen Villa ihrem Bildnis einen Platz an der Wand vergönnte. Den Herrschern Italiens vertraut, gut Freund mit seinen Dichtern und Denkern, heimisch in den Ateliers der Künstler, ein Mann, durch dessen Finger vielerlei Fäden liefen, — so steht Giovio vor uns, zum Greifen nahe, im Guten und Bösen der echtgeborene Sohn seines Jahrhunderts, und trotzdem — ist das nicht wunderbar? — hat es noch niemanden gelockt, das Buch „Paolo Giovio und seine Zeit" zu schreiben. Gewiß, es gibt Aufsätze über den Historiker, über den Arzt, und über sein „museo", jene berühmte Porträtgalerie, die vielfach nachgeahmt wurde; zuweilen findet man in den Archiven noch Briefe Giovios, die dann, mit klugen Commentaren versehen, publiciert werden[11] — aber das ist auch alles; den ganzen Paolo Giovio lernen wir nirgends[12] kennen ...

Seltsam fürwahr dünken die Pfade der Wissenschaft! Da ist Giorgio Vasari aus Arezzo: Unzählige Bilder und Riesenfresken zeugen von seiner Geschicklichkeit als Maler, die Uffizien rühmen die Ehre des Architekten, und seine Künstlerbiographien gehören der Weltliteratur. Päpste und Kardinäle wetteiferten, ihm Gunst und Gnaden zu erweisen, der Großherzog von Toscana bewunderte seine

Kunst, und Michel-Angelo würdigte ihn seines Umganges. Sein Leben und seine Werke, seine Art zu schaffen und zu schreiben, — in alledem spiegelt sein Jahrhundert sich mit seltener Treue: müßte es nicht etwas Herrliches sein, den Schatten dieses Mannes zu beschwören, in diesem Einzelnen eine ganze Epoche schildern? Aber die Kunsthistoriker sind noch undankbarer als ihr Beruf und gedenken des Ahnherrn ihrer Wissenschaft heute nur, wenn sie dem Ärmsten einen Fehler aufmutzen, eine Flüchtigkeit nachweisen können. Über das „Problem" des peruginer Malers Fiorenzo di Lorenzo wurden uns bereits zwei Monographien bescheert, das — größere — Problem Vasari harrt noch immer seiner Lösung[13]. Aber beide Bücher, jenes über Giovio und das über Vasari, — einmal dürften sie doch geschrieben werden, und dann wird ein Kapitel, hier wie dort, die Überschrift tragen:

## PAOLO GIOVIO UND GIORGIO VASARI

Im römischen Palaste des Kardinals Ippolito de' Medici begegneten sie einander anno 1531 zum ersten Male, der weitberühmte Historiker mit den künstlerischen Neigungen und der annoch ungekannte Maler mit den historischen Interessen. Sie wurden Freunde, weil jeder dem anderen Manches ablernen konnte und der Grundzug ihrer Wesenheiten der gleiche war. Söhne einer überreifen Kultur, maskierten Beide ihren Mangel an Tiefe durch das gleißende Schillern der Oberfläche, umkleideten, da sie jegliches Verständnis für die Monumentalität des Schlichten verloren hatten, auch das Einfache mit dem Flitterprunk einer grellen Rhetorik. „Wie einen Sohn"[14] liebte und leitete Giovio, der bald fünfzig Jahre zählte, den fast um ein Menschenalter Jüngeren, und als der Maler an einem Augenübel erkrankte, rettete ihn der ehemalige Arzt durch seine medicinische Weisheit vor dem Erblinden[15]. Wieviel Giovio dem noch unsicher Tastenden damals gewesen, hat

Vasari selbst bezeugt. „Ich habe hier Niemanden," – klagt er, wieder im heimatlichen Arezzo, seinem väterlichen Berater – „zu dem ich tagtäglich meine Arbeiten tragen könnte, Niemanden, der mich aufrichtet, mir Mut zuspricht, mich vorwärts bringt, wie Ihr es tatet, hochzuverehrender Monsignore . . ."[16]

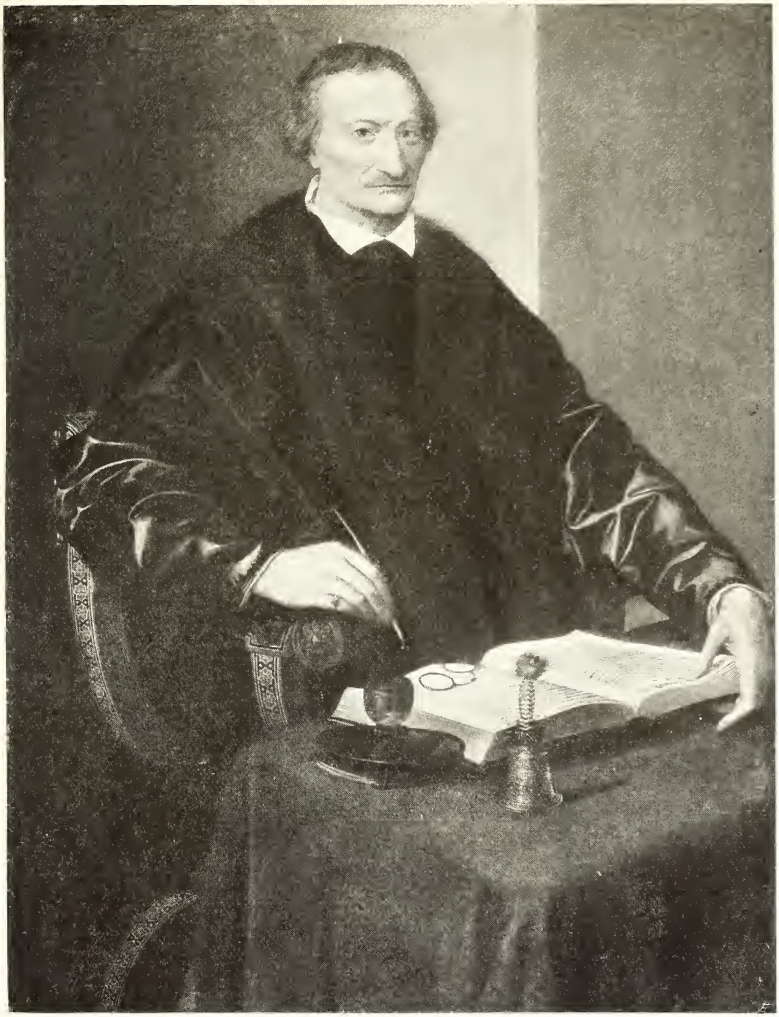
Neun Jahre später trafen sie zu Bologna am Hoflager Pauls III. einander wieder. Vasari, der eben in Venedig mit Pietro Aretino vergnügte Tage verbracht, wollte sich bei dem „göttlichen" Landsmann durch einige Bilder für dessen Gastlichkeit revanchieren; aber schon hatte sein Name einen guten Klang, allenthalben streckten sich begehrliche Hände nach den Werken seines Pinsels, und Giovio, der leidenschaftliche Sammler, gönnte dem guten Giorgio keine Ruhe, bis er die Gemälde sein Eigentum heißen konnte. „Der Schwätzer Giovio befahl ihnen, den Weg nach Rom einzuschlagen", berichtet Vasari, ärgerlich über seine Ungeschicklichkeit, nach Venedig[17] dem „Messer Pietro Divinissimo". Vasari sollte dieses auf dem Altar der Freundschaft dargebrachte Bilder-Opfer nicht zu bereuen haben; denn selbst für einen Sohn hätte der Bischof von Nocera nicht herzlicher sprechen können, als er's bald nachher zugunsten seines Schützlings tat. Er stellte ihn, sobald Vasari nach Rom kam, dem jugendlichen Alessandro Farnese vor[18], der, obschon ein Enkel des Papstes, nicht, gleich diesem, vom Teufel des Geizes[19] besessen, sondern der freigebigste Mäcen im heiligen Kollegium der Kardinäle war. Der allmächtige Nepot gab dem nur um weniges älteren Maler, dessen Persönlichkeit ihm gefiel, den Auftrag, eine Allegorie der Gerechtigkeit zu komponieren. Giovio sollte den Entwurf Vasaris dem Kardinal unterbreiten und pries in einem Schreiben, das die Sendung des Malers begleitete, diesen noch einmal als einen „fattivo, espedito, manesco et resoluto pictore"; das heißt, durchweg mit Eigenschaftswörtern, die auf eine robuste

Geschicklichkeit des Handgelenkes hindeuten[20]. Wir lassen ja heute eine solche von Nerven und Stimmungen unabhängige Routine kaum noch als Kunst gelten; damals jedoch lautete die Parole für einen Künstler: „Bereit-Sein ist alles"; und weil sein Schaffen keiner Inspiration bedurfte, das Können allzeit dem Wollen untertan blieb, just darum war Giorgio Vasari ein Maler nach dem Herzen des Kardinals, der dem Vielbeneideten, anno 1545 auf den Rat Giovios hin gebot, einen großen Saal im Palaste der Cancelleria mit Fresken zu schmücken, in denen die Macht und die Herrlichkeit Pauls III. gefeiert werden sollte[21]. Der Wahlspruch des Papstes lautete: „Festina lente"; der Enkel forderte, Vasari möge seine Riesenaufgabe „so rasch wie nur möglich" vollenden[22]. Alessandro begleitete nämlich als apostolischer Legat das kaiserliche Heer auf seinem Kreuzzuge gegen die deutschen Lutheraner und wünschte, bei seiner Heimkehr, die man sich als einen „incomparabile trionfo" dachte[23], den mächtigen Saal bereits im Glanze seiner neuen Pracht erschimmern zu sehen. Giovio hatte die Themata der Fresken bestimmt, für jedes einzelne lateinische Erklärungen verfaßt und berichtete seinem erlauchten Patron von Zeit zu Zeit über den Fortgang der Arbeiten. Im Fresko, das die Belohnung des wahren Verdienstes durch den Papst schildert, sollten die Bildnisse jener Männer ihren Platz finden, deren Wirken dem Pontifikate des Farnese seine Glorie verlieh, und Giovio sandte dem Kardinal ein Verzeichnis von Celebritäten, die er solcher Auszeichnung würdig erachtete. „Auch mich selber will zu meiner Freude Meister Giorgio mit dem Stocke in der Hand malen", heißt es bescheiden gegen den Schluß des Briefes[24]. Aber die Candidaten Giovios scheinen den Beifall Alessandros nicht gefunden zu haben; wohl erblicken wir sein eigenes Bildnis hier und auch das Michel-Angelos; von den Dichtern und Humanisten jedoch, die er hier porträtiert sehen wollte, sind

nur die Kardinäle Bembo und Contarini, Sadoleto und Reginald Pole geblieben. War nun Giovio mit dieser Verstümmelung seines Programms nicht zufrieden, hatte er die flüchtige Ausführung der Bildnisse zu bemängeln, — kurz, Messer Paolo, dessen Briefe an den Kardinal von Begeisterung für die Kunst Vasaris überfließen, der fand, „es sei doch eine wunderbare Sache, mit einem Blick ein Volk von dreihundert Gestalten nach dem Leben gemalt zu sehen", — er notiert verstimmt: „Mit den Bildnissen bin ich noch nicht zufrieden[25]" . . .

Vasari wird das empfunden haben; es mochte ihn ärgern, daß gerade Giovio, dessen Leidenschaft für Porträts allbekannt war, seinem Haupte den Lorbeer des Menschenschilderers weigerte, und darum wollte er von seinem schlecht unterrichteten Gönner an den besser zu unterrichtenden appellieren. Das konnte natürlich nur durch ein Bildnis geschehen und am eindringlichsten durch ein Porträt des Monsignore selber. Der gemalte Giovio sollte den lebenden Giovio Lügen strafen; sein eigenes Bildnis sollte ihn zwingen, aus einem Tadler des Porträtisten Vasari dessen Bewunderer zu werden. Man fühlt vor diesem Bildnis des Historikers — es befindet sich heute in der Sammlung Michaelis zu London — daß Vasari, der nach Beendigung der Fresken ja Muße genug hatte, mehr Sorgfalt an dessen Ausführung wandte, als dies ansonsten in seinem Wesen lag. Das Intime wollte er dem Grandiosen hier gesellen, Feinheiten in der Wiedergabe des Stofflichen mit strenger Liniengröße verbinden. Aber solche Synthese ging über seine Fähigkeit, und im Letzten wirkt das Porträt, gerade weil es an das Bildnis des Inghirami und noch stärker an das Leos X. im Palazzo Pitti gemahnt, wie eine Verbürgerlichung raffaelischer Intentionen.

Angetan mit einer tief schwarzen, nur an den Ärmeln etwas lichteren Atlas-Schaube, deren Kostbarkeit ein Besatz



GIORGIO VASARI

PAOLO GIOVIO

GIORGIO VASARI PAUL III. VERTEILT AUSZEICHNUNGEN

BASELER HOLZSCHNITT DES XVI. JAHRHUNDERTS PAOLO GIOVIO

von hellbraunem Pelzwerk steigert, sitzt der große Historiker in einem bequemen „Savonarola-Stuhl", der, reich verziert mit Intarsien aus Elfenbein, durch die besondere Art dieser Ornamentik seine Herkunft aus der lombardischen Heimat Giovios bekundet[26]. Auf der olivengrünen Decke von Messer Paolos Arbeitstisch liegt ein schwerer, in grünlich-blaues Leder gebundener Foliant offen da. Mitten in der Zeile hat Giovio eben zu schreiben aufgehört; noch hält seine Rechte, eine weiße, durchgeistigte Literatenhand, die Feder; aber der Arm ruht lässig auf der mit grünem Sammet bezogenen Lehne, und der auf seine elegante Diktion so stolze Gelehrte überdenkt nun die Formulierung des nächsten Satzes. Die blutleeren, bläulichen Lippen pressen sich aufeinander, die Brauen scheinen, da sich zwischen der Nasenwurzel eine Falte gebildet hat, einander näher zu rücken, und die Blicke der schwarzbraunen, etwas kurzsichtigen Augen haften angestrengt an irgend einem bestimmten Punkt im Raume; alles Vorgänge, die man im Antlitz eines jeden Menschen beobachten kann, hinter dessen Stirne die Gedanken hämmern[27].

Das prunkende Atlasgewand, das wie ein Tummelplatz für den Kampf der Lichter mit den Schatten deucht, bekundet, ebenso wie die goldene Glocke und der schöngeschmückte Sessel, daß dieser schon ziemlich angegraute Prälat sich einer kunstfrohen Wohlhabenheit erfreute; aber geistlicher Herren mit künstlerischen Neigungen gab es damals viele, und was bietet die Gewähr, daß hier Paolo Giovio und kein anderer von Vasari porträtiert wurde? Aus mancherlei Prämissen folgert dieser Schluß. In dem aufgeschlagenen, als Manuskript gedachten Folianten sind nur drei Worte erkennbar: „Historia nostrorum temporum". Innerhalb der ganzen italienischen Literatur des Cinquecento existiert kein solches Buch und in der Epoche, der das Porträt aus kunsthistorischen Gründen unbedingt

zuzuweisen ist, nur ein einziges, dessen Titel ähnlich lautet: Pauli Jovii „Historiae sui temporis“[28]. Vasari war kein Philologe; er mochte leicht, besonders da dem Sinn der Worte dadurch kein Schaden erwuchs, Singular und Plural mit einander vertauschen. Aber vielleicht hat er nicht einmal gegen den heiligen Geist der Akribie gesündigt. Denn die Lebensarbeit Giovios, jene vielbewunderte und vielverläumdete Chronik der Zeitereignisse vom Einfall Karls VIII. in Italien bis zum Jahre 1547, wurde ja erst anno 1550 unter dem officiellen Titel „Historiae sui temporis“ zu Florenz gedruckt. So lange das Buch noch im Werden war, so lange er noch daran feilte und schrieb, wird Giovio von sich und seinem Werke kaum in der dritten Person gesprochen, wird es nicht die Geschichte seiner, sondern die Geschichte meiner oder, den Leser einbeziehend, die Geschichte unserer Zeit, die „historia nostrorum temporum“ genannt haben. Weiter. Ob jenes breiten Mundes und der gewaltigen Stirne, die das Angesicht des hier Conterfeiten bedeutend und häßlich zugleich wirken lassen, mußte Giovio manchen Spott ertragen. Satiriker lachten über seine Schwäche für kostbare Kleidung[29], von der dieses Porträt ebenfalls berichtet, und schließlich braucht man dessen Modell ja nur mit dem Profilbildnis Giovios auf dem Fresko Vasaris in der Cancelleria oder mit dem Porträt des Historikers in der Baseler Ausgabe der „Elogien“[30] zu vergleichen, um an den Formen des rundlichen Hauptes, an der nach unten gezogenen Nase, an dem vortretenden Kinn und der mächtigen Stirne zu erkennen, daß im Fresko, im Holzschnitt und im Ölgemälde derselbe Mann dargestellt ist. Noch mehr. Wir erfahren, daß im September des Jahres 1547 ein Bildnis Giovios nach Como ins „museo“ geschickt wurde[31]. Da liegt der Gedanke, es möchte dieses Porträt gewesen sein, nicht allzu fern, und wenn es wirklich von Vasari stammt, kann es — wofür äußere und innere Gründe sprechen — nur

nach der Vollendung der Cancelleria-Fresken, das heißt, zwischen dem November des Jahres 1545 und dem Herbste des Jahres 1546 entstanden sein. Vasari hat freilich auch im verflossenen Decennium Rom zweimal besucht; aber Giovio, der anno 1546 genau dreiundsechzig Jahre zählte, sah damals gewiß noch jünger, nicht so grau und eingefallen aus; Vasari mochte andererseits während seiner angestrengten Tätigkeit in der Sala Farnese schwerlich ans Porträtieren seiner Freunde denken, und als er im Oktober des Jahres 1546 Rom verließ, hat er das kluge Antlitz seines Gönners gewiß zum letzten Mal gesehen[32].

Aber wer sagt uns eigentlich, daß Vasari dieses Bildnis Paolo Giovios geschaffen hat? Er selbst leider nicht; denn „meiner Porträts" — heißt es in seiner Selbstbiographie — „gedenke ich keinerlei Erwähnung zu tun; es würde langweilig sein, und, die Wahrheit zu gestehen, ich habe mich, soviel ich nur konnte, dagegen gesträubt, Bildnisse zu malen . . ."[33] Aber was uns Vasari, der Literat, verschweigt, offenbart der Maler Vasari; denn die Farben dieses Porträts, die, kalt und hart zugleich, an Spätwerke Sebastianos del Piombo gemahnen, sind kennzeichnend für ihn, den leidenschaftlichsten Verehrer Michel-Angelos. Keiner von den Florentinern, die damals neben ihm tätig waren, nicht Pontormo und selbst nicht Bronzino ging der Verführung eines lionardesken „Sfumato", dem warmen Glänzen und Leuchten weicher Farben, wie sie Andrea del Sarto geliebt, mit so asketischer Furcht aus dem Wege wie just Vasari; keiner bekannte sich so rückhaltlos zum Dogma von der allein selig machenden Linie. Dann: der Körper eines Gelehrten bietet nicht stets einen erfreulichen Anblick; Vasari hat darum geistige Menschen immer als Sitzende geschildert, deren Arm auf der Lehne eines Sessels ruht, während die bisweilen überschlanken Finger sich irgendwie mit Büchern befassen, die auf einem Tische liegen, der im Verhältnis

zur Gestalt des Modells uns fast zu klein bedünken will. So hat Vasari den greisen Bembo in einem Bilde conterfeit, das wir heute nur mehr aus einem Stiche des achtzehnten Jahrhunderts kennen[34]; so, nur ohne Bücher, den prunkenden Lorenzo in jenem berühmten Gemälde der Uffizien, und auch vor dem Dante in der vielkopierten Tafel mit den Florentiner Poeten wird man sich an dieses Porträt Giovios gemahnt fühlen[35]. Ergebnisse der Stilkritik sind stärker oder schwächer begründete Vermutungen; wenn wir im besonderen Falle von einer Gewißheit sprechen dürfen, so danken wir es einer Tradition der Familie Giovio, die da lautet: „Giorgio Vasari hat ein Bildnis Paolo Giovios geschaffen und dem Historiker geschenkt . . ."[36] Wir haben keinen Grund, dieser Überlieferung zu mißtrauen, die ja schließlich nur bestätigt, was uns der Augenschein lehrt; für sich allein wäre sie vielleicht nicht stark genug, dieses ganze Gebäude von Schlüssen und Hypothesen zu tragen; als dessen krönender Giebelschmuck darf sie willkommen sein.

Noch einmal hat Giorgio Vasari dem Bischof von Nocera ein Denkmal errichtet, ein literarisches diesmal und auch ansonsten von sehr anderer Art: In seiner Selbstbiographie erzählt Messer Giorgio, wie er dazu kam, die „Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler" der Nachwelt zu überliefern[37]: An einem Abend beim Kardinal Farnese, wo sich etliche „gelehrte und ausgezeichnete Männer" eingefunden hatten, kam die Rede auf das Museum Giovios und die Bildnisse berühmter Männer, die dort untergebracht sind . . . „Monsignore Giovio äußerte, er habe immer große Lust verspürt und verspüre sie noch, seinem Museum und seinen ‚Lobreden' eine Abhandlung hinzuzufügen, worin von den berühmten Meistern der Zeichenkunst gesprochen werden sollte, die seit den Tagen Cimabues bis zu unserer Zeit gelebt haben. Er ließ sich des Weiteren über diese Materie aus, und

gewiß – er hatte große Kenntnisse und Urteilsfähigkeit, was unsere Kunst anbelangt. Nur, die Wahrheit zu sagen, er begnügte sich mit dem Allgemeinen und ging weniger auf das Besondere ein. Wenn er von Künstlern sprach, verwechselte er oft die Namen, die Vornamen, ihre Heimat und ihre Werke; oder er sagte nicht, wie alles sich wirklich verhielt, sondern redete mehr obenhin. Nachdem er seinen Vortrag beendet, äußerte, zu uns gewandt, der Kardinal: ‚Was meinet Ihr, Giorgio, wird das nicht ein schönes Werk und eine schöne Arbeit sein?' ‚Schön, erlauchtester Herr' – gab ich zur Antwort – ‚wenn Herr Giovio von einem Künstler unterstützt wird, der alles richtig stellt und sagt, wie es damit in Wirklichkeit beschaffen sei.' So spreche ich, denn obschon seine Rede vorhin bewunderungswürdig gewesen ist, so hat er gleichwohl vielerlei Dinge mit einander vertauscht und das Eine für das Andere ausgegeben." Vasari stellte nun, weil der Kardinal und dessen Tischgenossen es wünschten, dem Historiker seine Notizen über alles auf die edle Kunst Bezügliche zur Verfügung. Der aber sprach: „Mein Giorgio, ich möchte, daß Ihr Euch der Mühe unterzieht, dies alles selber auszuführen, was Euch, das sehe ich schon, glänzend gelingen wird." Mir gebricht es an Mut, da ich von den Techniken nichts verstehe und eine Menge Besonderheiten, die Ihr wissen könnet, nicht weiß... „Tut, wie ich Euch sage, Vasari, denn es wird Euch auf's Trefflichste geraten . . ."

Streicht man aus diesen Sätzen alle Verbeugungen und verbindlichen Gesten, so besagt der Rest: Paolo Giovio bittet, da er von den Künsten nicht allzuviel versteht, den Maler Vasari, an seiner Statt die Biographien der Künstler zu erzählen. Es ist leicht einzusehen, warum Vasari solcher Weise sich von Giovio zu diesem Werke weihen ließ. Als im Jahre 1550 die erste Auflage seines Buches erschien, das noch keinen Bericht über Vasaris eigene Leben enthielt,

mochte er wohl des Öfteren hören, daß diese Arbeit, der Idee und Anlage nach, von Giovios Elogien bedingt sei[38]. Solche Kritik aber mußte in dem Augenblick verstummen, wo Giorgio Vasari von Paolo Giovio legitimiert wird, einen dritten Band der „Elogien" zu verfassen, wo deren Autor selber ihm die Feder in die widerstrebende Hand drückt. Immerhin — für Messer Giorgio war es gut, daß Giovio, der anno 1552 starb, sich, als Vasari die zweite Auflage seiner „vite" veröffentlichte, schon sechzehn Jahre lang des ewigen Schlummers erfreute. Man überlege nur: Paolo Giovio, der unzählige Schlachten schilderte, ohne in einer einzigen mitgefochten zu haben, — er hätte sich's nicht getraut, über Künstler zu sprechen, weil er von den Besonderheiten ihres Metiers nichts verstand? Paolo Giovio, unerreicht in der Kunst, Biographien zu schreiben, sollte einen anderen als Meister grüßen? Nein! Solche Bescheidenheit lag einem Giovio fern und hätte Vasari sich's beikommen lassen, den Lebenden ob seiner jeglichen Neides baren Selbsterkenntnis also zu preisen, — der Gefeierte würde sich jählings aus dem Freunde in einen rachsüchtigen Gegner verwandelt haben. Denn

viele Verbrechen konnte er verzeihen, rechtfertigen
sogar; aber wer seiner Eitelkeit die kleinste
Wunde ritzte, dem gab der Bischof von
Nocera keine Absolution; dafür war er
eben ein Gelehrter — aus den fernen,
längst verstorbenen Tagen der
Renaissance versteht sich;
denn heutzutage . . . . .

# ANMERKUNGEN

Die drei ersten Aufsätze dieses Buches geben keine Spezialuntersuchungen; darum brauchte ich sie nicht mit „Anmerkungen" behängen, und möchte hier nur, den Text ergänzend, hinzufügen:

Das auf Seite 46 erwähnte Porträt von Sebastiano del Piombo ist von Giglioli mit großer Wahrscheinlichkeit als ein Bildnis des Baccio Valori identifiziert worden.

Ferner hat der nämliche Forscher nachgewiesen, daß die „Verschwörung des Catilina" im Palazzo Pitti (vergl. S. 64) eine Kopie von Niccolò Cassana nach einem Originale des Salvatore Rosa im Palazzo Martelli zu Florenz ist. Endlich wurden dem armen Giorgione die beiden Porträts, die ihm die Kunstgeschichte noch gelassen hatte, seit dem Erscheinen des zweiten Aufsatzes ebenfalls genommen. Den „Malteser-Ritter" hält Ludwig Justi für eine Schöpfung Tizians, und Wickhoff hat das Jünglingsporträt im Kaiser-Friedrich-Museum dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben. Da beide Attributionen — wohl mit Recht — geringe Zustimmung fanden, glaubte ich nicht, den Text daraufhin ändern zu müssen.

## GIORGIONES „LANDSCHAFT MIT DEN DREI PHILOSOPHEN"

[1] S. „Anonimo di Morelli": „Notizie d'opere di disegno" ed. Frizzoni, Bologna 1884, p. 164 f. und ed. Frimmel (wonach im Folgenden stets citiert), Wien 1896, S. 86 f.

[2] Aus dem Inventar der Sammlung vom Jahre 1659, citiert bei Ludwig Justi: „Giorgione". Berlin 1908, I. S. 38.

[3] S. über all' diese wechselnden Bezeichnungen Engerth: „Katalog der Gemäldesammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses", Wien 1882, I. S. 168.

[4] S. Unger-v. Lützow: „Die Kaiserl. Königl. Gemälde-Galerie in Wien". Wien 1886. S. 15, Anm. 1.

[5] Wickhoff: „Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten" im „Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen" Bd. XVI. Berlin 1895. S. 34 ff. und früher schon in der „Gazette des beaux-arts" 1893, I. p. 10.

[6] Siehe z. B. Monneret de Villard: „Giorgione". Bergamo 1904, p. 115; Cook: „Giorgione". London 1907, p. 12 f. Landau: „Giorgione". Berlin (o. J.), S. 45 f. Justi: op. cit. S. 39. Gegen Wickhoffs

Vermutung äußerten sich Frimmel: „Galeriestudien". 3. Folge. I. Bd., Leipzig 1898, S. 346 und neuerdings Gronau im „Repert. f. Kunstwissenschaft" XXXII (1908), S. 516.

[7] S. „Anonimo di Morelli": ed. cit. p. 88. Zuerst kommt die oben im Text mitgeteilte Stelle, dann heißt es weiter: „La tela grande a colla delordinanza de cavalli fo de mano de Hieronimo Romanin Bressano. [Wickhoff schreibt versehentlich Savoldo.]

La tela grande a oglio de linferno cun Enea et Anchise fo de mano de Zorzo da Castelfranco". Nun lese man, was Wickhoff aus dieser Notiz folgert: (op. cit. S. 34 f.) „Im Hause des Messer Taddeo Contarini sah der venezianische Edelmann Marc Antonio Michiel . . . zwei Bilder Giorgiones, die eine große Gouachemalerei des Savoldo . . . rechts und links flankierten. Schon damals also, es war im Jahre 1525, nicht lange nach Giorgiones Tode, wußte er den Gegenstand des rechts hängenden Bildes nicht anzugeben, er beschrieb es bloß; der Gegenstand des ersten links war nicht zu verkennen, es stellte die Unterwelt mit Äneas und Anchises dar, also eine Scene aus dem sechsten Buche der Äneïde . . ."

[8] S. „Anonimo di Morelli": op. cit. p. 102, wo hintereinander drei Werke des Patinir beim Kardinal Grimani erwähnt sind. Die ersten beiden werden „la tela grande" genannt, beim dritten, das ganz gewiß kleiner war, heißt es nur „El S. Jeronimo nel deserto".

[9] S. „Anonimo di Morelli": op. cit. z. B. p. 80. „Ambedoi questi ritratti" und ebdt. „Le due teste in do tavolette" oder p. 90 „Li dui quadretti in tavola" etc.

[10] S. Cicogna: „Intorno la vita e le opere di Marc Antonio Michiel" in den „Memorie dell' J. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti." Vol. IX, (1861) p. 360.

[11] S. „Anonimo di Morelli": ed. cit. p. 114.

[12] S. Aretino: „Lettere". Libro III. In Parigi 1609, p. 245 . . . „e sopra tutto l'architettura, la pittura, e la scoltura comprende ogni sua gloria nell' avvertenze vostre acutissime. Della poesia non favello . . ." (Brief Aretinos an Michiel vom Jahre 1545).

[13] Sansovino: „Venetia Città Nobilissima" etc. II. ed. In Venetia MDCLXIII. p. 595 nennt ihn: „erudito nelle scienze e cultissimo nella lingua latina" . . .

[14] Äneis VIII. v. 342:

„Hinc lucum ingentem, quem Romulus acer Asylum
Retulit, et gelida monstrat sub rupe Lupercal . . ."

ibid. v. 347: „Hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit
Aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis . . ."

[15] Campori: „Raccolta di cataloghi ed inventarij inediti" etc. Modena 1870 p. 445. Das Bild war „largo quarte 5, alto 4, in cornice tutta dorata".

[16] Sansovino: op. cit. p. 378 . . . „Del Palma Vecchio vi è un Marco Furellio (sic!), che studia frà due Filosofi."

[17] Geburts- und Todesjahr unbekannt.

[18] Ob man das Bild nicht vielleicht mit den sog. „Drei Menschenaltern" von Morto da Feltre, dem Schüler Giorgiones, im Palazzo Pitti identifizieren könnte, das, wie mir Herr Direktor Odoardo Giglioli freundlichst mitteilte, aus der Erbschaft des Principe Ferdinando de' Medici stammt und zum erstenmal — allerdings als „scuola lombarda" — im Inventar der Guardaroba von 1667—1698 erwähnt wird? Wann es der Galerie einverleibt wurde, ist unbekannt.

[19] Siehe z. B. den Brief des Francesco Vettori vom 23. November 1513, aus Rom an Machiavelli geschrieben, worin es heißt . . . „et ho ordinato d'havere historie assai, maxime de' Romani, chome dire . . . Lampridio et Spartiano, et quelli altri che scrivono delli imperatori . . ." Cit. bei Villari „Machiavelli". Deutsche Ausgabe von Heusler, Rudolstadt 1882, II. Bd. Dokument Nr. XVII, S. 462.

[20] Vergl. „Script. hist. aug." ed. Jordan et Eyßenhardt. Berolini MDCCCLXIII. Cap. I. p. 43.

[21] Julius Capitolinus: op. cit. Cap. II, p. 44 „. . . philosophiae operam vehementer dedit et quidem adhuc puer, nam duodecimum annum ingressus habitum philosophi sumpsit et deinceps tolerantiam, cum studeret in pallio et humi cubaret, vix autem matre agente instrato pellibus lectulo accubaret."

[22] Ibidem. Cap. II, p. 44 „. . . usus est magistris ad prima elementa Euphorione litteratore et Gemino comoedo, musico Androne eodemque geometra . . . usus est etiam Commodo magistro . . . et Apollonio Chalcedonio stoico philosopho . . ."

[23] Das ist auch Justis Meinung: S. op. cit. S. 88.

[24] Schon die Überschrift der Biographie des Capitolinus lautet ja: „Vita Marci Antonini Philosophi".

## DAS BILDNIS DES GIOVANNI BICCI DE' MEDICI IN DEN UFFIZIEN

[1] Katalog der Uffizien vom Jahre 1897, Nr. 43. Höhe 0,73 m, Breite 0,75 m.

[2] Scipione Ammirato: „Istorie fiorentine". Firenze 1848, Bd. IV. lib. XIX, p. 379.

[3] Kopien: Bronzino: s. Vasari (ed. Milanesi) VII, p. 603. Diese Miniaturbildnisse, die einstmals das „studiolo" Cosimos I. schmückten, befinden sich heute in den Uffizien. (Kat. Nr. 3363). Ebendaselbst die anderen Kopien. — Alessandro Allori: s. R. Archivio di Stato. Firenze: „Guardaroba". Filza 111, Inserto II, Bl. 210. Am 29. Juli des Jahres 1586 werden Allori 25 Scudi für die Kopie angewiesen, er erhält aber dann 30. Am 26. Dezember wird die Kopie der Galerie einverleibt. — Altissimo: s. Vasari VII, p. 608 u. Kenner: „Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol" im „Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses". Wien 1897 p. 144 f. — R. Archivio di Stato: „Guardaroba". Filza 45, Bl. 29 wird anno 1560 „una testa di giovanni di bicci de' medici senz' ornamento di man di Luigi fiamingo" erwähnt. Ich konnte ihn leider nicht nachweisen.

[4] Über Zanobi Strozzi s. Crowe e Cavalcaselle: „Storia della pittura in Italia". Firenze 1883, Vol. II, p. 420 und neuerdings Langton Douglas: „Fra Angelico". London 1900, p. 177 f.

[5] Kat. der Uff. Nr. 44.

[6] Vasari: „Le vite" etc. In Fiorenza 1568, T. I, p. 363. In Milanesi's Ausgabe vol. II, p. 521 u. Anm. 1.

[7] Conti: „La prima reggia di Cosimo I." Firenze 1893. In dem dort mitgeteilten Inventar vom Jahre 1563 heißt es p. 139: „Uno mezzo tondo pittovi Giovanni de' Medici con cornice dorata" und auf p. 96, „Un ritratto di Baccio Valori in su la pietra alto braccie $1^1/_2$."

[8] S. im „Anhang" die Auszüge aus den Inventaren.

[9] Vasari (ed. Milanesi) II, p. 295.

## Anhang

Reale Archivio di Stato. Firenze: „Guardaroba".

„Ricordi". Filza 26, Bl. 29. — 11. November 1553. „Ricordo adi detto come il barigiel hebbe 2 quadri" — (hier ist das ursprünglich o in i verbessert) — „den- ~~un~~ trovi Joanni de bicci de medici per ricavarlo." Diese Stelle, die einzig in den Inventaren dasteht, ist ebenso dunkel wie interessant. „Ricavare", die Verstärkung von „cavare" kann herausnehmen und kopieren bedeuten. Das Letztere scheint insofern schwer anzunehmen, als barigiel ein Eigenname und kein Künstler dieses Namens bekannt ist. Cosimo I. aber ließ Kopien nach anderen Bildern, besonders nach Porträts, stets von guten Meistern anfertigen und ihre Namen werden in den Inventaren auch genannt. Die Bedeutung „Herausnehmen" für „ricavare" hat, in Verbindung mit dem ausgestrichenen „un" und der darüber ge-

schriebenen 2, mehr Wahrscheinlichkeit. Dieser „barigiel" bekam ein Bild, nahm den Medici heraus und lieferte zwei ab, das heißt die Bilder des Medici und des Valori.

Andere Erwähnungen des Porträts: Inventar von 1553 s. oben. — „Inventario generale". Anno 1574. Filza 107bis, Bl. 48. „Quadro di Giovanni Bicci de' Medici sopra tondo e antico". Anno 1596. Filza 190, Bl. 40. „Quadro in mezzo tondo alto braccie 1²/₅ entrovj Giovanni Bicci ed ornamento messo a oro". Anno 1609. Filza 261, Bl. 82. „Quadro mezzo acuato in tavola in cornice messo a oro con il ritratto di giovannj bicci de' Medici."

Die Erwähnungen des Valori-Porträts: Inventar von 1553 s. oben. Anno 1560. Filza 45, Bl. 61. „Un quadro di tela dipintovj anzi di pietra ed ornamento di Legnio ritrattovi baccio valori". Porträts des Valori ohne nähere Bezeichnung Filza 65, Bl. 62 und Filza 107bis, Bl. 94. Wahrscheinlich beziehen sich all' diese Hinweise auf Piombos Bildnis des jüngeren Valori, obschon es auch vom älteren einige Porträts gegeben haben muß: Vergl. „Vita di Bartolommeo di Niccolò di Taldo di Valore Rustichelli, scritta in lingua latina da Luca di Simone della Robbia e fatta volgare da Messer Piero della Stufa" im „Arch. stor. it." IV. Firenze 1843, p. 238. „Eius," — das heißt Bartolommeo Valoris — „imago a multis expressa, miroque fuit artificio".

## EIN MEDICÄER-BILDNIS VON MANTEGNA

[1] Über das Sklavenwesen in Florenz vergl. Zanelli: „Le schiave orientali a Firenze nei sec. XIV. e XV.", Firenze 1885.

[2] Vergl. den Kaufvertrag bei Fabronius: „Magni Cosmi Medicei Vita", Pisis MDCCLXXXIX, vol. II (Adnotationes), p. 214. „... Sclavam de genere Circassiorum aetate annorum viginti duorum vel circa vocatam Magdalenam, sanam et integram de persona et de omnibus et singulis suis membris, tam occultis quam manifestis ..."

[3] S. Carlos Briefe bei Gaye: „Carteggio" etc. Firenze 1839, I., p. 163.

[4] Siehe Baldanzi: „Della chiesa Cattedrale di Prato". Prato MDCCCXLVI, p. 169f.

[5] Machiavelli: „Istorie Fiorentine", Italia 1826. „Opere" II, (lib. VII,) p. 293: „... non si desirerò mai altra libertà, che servire a que' magistrati che Firenze governarono".

[6] Vgl. darüber Henriette Mendelsohn: „Fra Filippo Lippi". Berlin MCMIX, p. 115 und im Anhang Dokument XXVII, p. 240. Aus der „Selva di Memorie" des Kapitelarchivs in Prato: Am 6. April 1464 berichtet eine Kommission, die Fra Filippos Rechnungen zu prüfen hatte,

dem Magistrat: „... esservi poco modo che Fra Filippo perfezionasse la sua opera, si non s'intrometteva messer Carlo de'Medici proposto..."

[7] Vasari (ed Milanesi) II., p. 624 (vita di Fra Filippo Lippi): „Ritrasse in questa opera messer Carlo, figliuolo naturale di Cosimo de' Medici, il quale era allora proposto di quella chiesa..."

[8] Eine Beschreibung und Würdigung des Grabmals gibt Vasari (ed. Milanesi) VII, p. 632 („Degli Accademici del disegno"). Die vollständige Grabschrift lautet:

CAROLO · MEDICI · COSMI · F
PRAEPOSITO · QVI · OBIIT · MCDXCIV.
COSMVS · MEDICES · FLORENTIN · ET · SENEN · DVX · II ·
AD · CONSERVANDAM · GENTILIS · OPTIMI · MEMORIAM ·
M · H · P · C · MDLXVI.

Das Todesjahr ist hier falsch angegeben. Carlo starb 1492.

[9] Siehe über Martino Rota, der zwischen 1558 und 1586 tätig war, Kristeller: „Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten". Berlin 1905, p. 268. — Der Stich ist von Bartsch nicht beschrieben.

[10] Die Photographie des ziemlich handwerksmäßigen Stiches gibt diesen etwa um ein Drittel vergrößert wieder; aus der Nebeneinanderstellung der Reproduktionen des Stiches und des Porträts erhellt, daß das Bildnis im Palazzo Pitti oder ein mit ihm vollkommen übereinstimmendes Gemälde die Vorlage Martino Rotas gewesen ist.

[11] Katalog-Nr. 375. Auf Holz, Höhe 0.40 m, Breite 0.26 m. — Das Mantegneske des Porträts erkannte zuerst Kristeller. In seinem „Andrea Mantegna", Berlin 1902, p. 480 ist es mit folgenden Worten charakterisiert: „Bildnis eines Geistlichen. Schwache Kopie aus dem 16. Jahrhundert, augenscheinlich nach einem verlorenen Originalbild Mantegnas". Wie mir der geschätzte Verfasser gütigst mitteilte, ist er auch heute noch derselben Ansicht. Für ein Original Mantegnas dagegen halten das Bild Berenson („North Italian Painters of the Renaissance". New-York und London 1907, p. 254), Ricci, der das Cartellino mit Mantegnas Namen unter dem Bilde anbringen ließ, Venturi („l'Arte" IX. 1906, p. 64) und Suida („Zeitschrift für bild. Kunst" N. F. XVI. 1905, p. 190 f.), der mit Recht bemerkt, daß das Bild „in den unteren Partien völlig verrieben ist".

[12] Der Stammbaum ist nicht datiert, aber da die jüngsten dort erwähnten Mitglieder des Hauses Medici Don Antonio (1576—1621), Don Filippo (1577—1582), die Söhne Francescos I., und Don Cosimo (1572—1576), der Sohn des Pietro de' Medici sind, läßt sich annehmen, daß Rota um das Jahr 1580 den Stich schuf.

[13] Inzwischen ist ein Porträt von der Hand des Frate bekannt geworden. Vergl. Bode: „Ein Frauenbildnis von Fra Filippo Lippi. Neuerwerbung des Kaiser Friedrich-Museums" im „Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen". Berlin 1913 p. 97 f.

[14] Vasari (ed Milanesi) II., p. 624.

[15] Vgl. darüber Crowe e Cavalcaselle: „Storia della pittura in Italia". Firenze 1892, vol. V., p. 206 f. u. Anm.

[16] Derartiges kam bisweilen vor. Man vergleiche z. B. das Bildnis des Massimiliano Sforza von Luini im Castello Sforzesco zu Mailand mit dem Porträt des Herzogs bei Campo: „Cremona Fedelissima". In Milano MDCXLV, p. 16, das in einem vorzüglichen, dem Agostino Carracci zugeschriebenen Stich „un quadro à oglio di mano di Leonardo Vinci, in casa di Francesco Melcio gentil'huomo Milanese" reproduciert. Hier wird die Krümmung der Nase kaum angedeutet, Luini dagegen hat sie ohne Retouchen wiedergegeben.

[17] Vgl. Kristeller: Op. cit., p. 235.

[18] Vgl. Kristeller: Op. cit., p. 541, Dokument Nr. 86 (Brief des Francesco Gonzaga an Marchese Federigo).

[19] Abgedruckt bei Müntz: „Les collections d'Antiques formées par les Médicis au XVI[e] siècle". Paris MDCCCXCV, p. 61. (Aus dem Inventario Generale della Guardaroba di S. E. dal 1553 al 1568.) Da wir von keinem anderen Bildnis des Prateser Propstes wissen, liegt es nahe, diese Notiz auf das Porträt im Palazzo Pitti zu beziehen, das, etwas unter Lebensgröße gehalten, der Bezeichnung „quadretto" vollkommen entspricht.

## „DER TRIUMPH DES FEDERIGO GONZAGA"

[1] Vasari: „Le vite" etc. In Firenze M. D. L. vol II. p. 962. In der zweiten Ausgabe – s. Vasari (ed Milanesi) VII. p. 170 – lautet der Ausspruch Michelangelos weniger scharf und Costas Name wird gar nicht genannt, nur der Francias.

[2] Noch Biondo: „Della nobilissima pittura" etc. Venezia 1549, p. 18 ff. sagt von Costa ...: „Costui fu il migliore maestro fra pittori di colorire, overo di dar colori, che fusseno a quei tempi ..."

[3] Im August 1509 wurde Francesco Gonzaga als Kriegsgefangener in Venedig interniert, wo er bis zum Juli 1510 verbleiben mußte. Um ihm gute Behandlung zu sichern, sandte seine Gattin Isabella d'Este an einflußreiche Persönlichkeiten kostbare Geschenke; die Königin von Frankreich erhielt eine Madonna Costas, worüber Isabella am 13. Januar 1510 an ihren Geschäftsträger in Venedig, d'Atri, schreibt:

„deliberamo di mandarline una (sc. Madonna) di man del Costa, che havevamo molto chara, chè non avemo la più bella ..." S. den Brief bei Luzio: „Federigo Gonzaga, ostaggio alla corte di Giulio II." im „Archivio della R. Società di Storia Patria". vol. IX. Roma 1886, p. 508 Anm. 2.

[4] So wird das Bild bekanntlich allgemein genannt, obschon diese Bezeichnung nur ein Verlegenheitstitel ist. Das zweite Gemälde des Louvre aus Isabellas Besitz „Das Reich des Eros" ist von Mantegna begonnen und von Costa nur vollendet worden.

[5] Se. Durchlaucht Fürst Clary-Aldringen hatte die Güte gehabt, eine Photographie des Gemäldes dem Verfasser zur Verfügung zu stellen, wofür ihm hiermit ergebenst der schuldige Dank gesagt sei.

[6] Venturi: „La Galleria Crespi". In Milano 1900, S. 72, wo auch eine kleine, sehr verschwommene und darum ungenügende Reproduktion des Bildes gegeben ist.

[7] Venturi nennt das Bild „Trionfo di Francesco Gonzaga e de' suoi per la vittoria di Fornovo", wobei er wohl an ein heute nicht mehr nachweisbares Gemälde Costas dachte, das Vasari folgendermaßen beschreibt: „.... In un altro quadro si vede il medesimo Marchese [Francesco] sopra un piedistallo, trionfante con un bastone in mano; e intorno gli sono molti signori e servitori suoi con stendardi in mano tutti lietissimi e pieni di giubbilo per la grandezza di lui: fra i quali tutti è un infinito numero di rittrati di naturale ...." Vergl. Vasari (ed. Milanesi) III. p. 134.

[8] Auf Leinwand. — Höhe 2,50 m, Breite 6,40.

[9] Vasari III. p. 135. Vorher geht die Beschreibung eines Opfers an Herkules, das Costa in Wasserfarben gemalt hatte.

[10] Das Teplitzer Bild hat die Signatur L. COSTA F. MDXXII.

[11] Das letzte datierte Bild Costas stammt aus dem Jahre 1525. Es stellt eine Madonna mit Heiligen dar und wurde von ihm für seine Grabkapelle in S. Andrea bestimmt.

[12] S. Armand: „Les Médailleurs italiens". Paris 1883, vol. II. p. 155; Mantoue Nr. 2. Kupfermünze. Rev. heil. Caterina und p. 156, Nr. 6. Goldmünze. Auf dem Revers ist Federigo reitend, den Marschallstab in der Hand, dargestellt.

[13] Aus diesem „Palazzo S. Sebastiano" oder „della Pisterla", wie er auch genannt wurde, gelangte das Bild mit anderen Werken Costas später in die Residenz, die „reggia"; s. d'Arco: „Delle arti e degli artefici di Mantova". Mantova 1857, vol. II. p. 159. Dort heißt es, in dem so wichtigen Inventar von 1627: „4. grandi (sc. quadri) quali erano al palazzo della Pisterla, dipintivi alcuni fatti del Mar-

chese Francesco (da Lorenzo Costa Ferrarese). — L. 480." Hier scheint der Inhalt der Darstellung bereits vergessen oder der Schreiber des Inventares nahm sich nicht die Zeit, dies Gemälde in einen Gegensatz zu den drei anderen zu bringen.

[14] Appian: „Röm. Gesch." VII. Buch: (Punica) cap. 66.

[15] Der „Apotheose" Julius' II. wohnte Federigo bei, der ja als „Geisel" am Hofe des Papstes lebte; sie ist genau beschrieben in dem Briefe Stabellinis an Isabella d'Este, den Costa gewiß kannte. (Abgedruckt bei Luzio: op. cit. p. 577 ff.) Da ist die Rede von „trombetti sonando e genti gridando", von Reitern „con le coperte loro di seta e di brocato . . . con celate in capo all' anticha di cartoni dorati in varie forme con loro imprese di sopra" . . . Dann kamen Jünglinge „a cavallo con rami di querza in mano e con ghirlande in capo . . ." Auch über den glänzenden Festzug vom Jahre 1520, den prunkvollsten, den Rom bis dahin gesehen, konnte sich Costa in Mantua durch den Brief Angelo Germanellos an Isabella d'Este vom 19. Februar 1520 unterrichten. Er ist abgedruckt bei Pastor: „Geschichte der Päpste". Freiburg 1907. Bd. IV. 2. Abt. S. 717 f.

[16] Luzio: op. cit. p. 514 Anm. 3. . . . „e fu racordato il caso di Achille", fügt der Berichterstatter hinzu.

[17] S. Luzio: „Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X. etc." Milano 1907. S. 3 f. u. S. 4, Anm. 3.

[18] Leo war Pate bei Federigos jüngerem Bruder Ferrante Gonzaga (geb. 28. Januar 1507) gewesen und hatte bald nach seiner Wahl Federigo zum Conte di Poviglio ernannt. S. auch die in Anm. 2 cit. Studie Luzios, bes. S. 18.

[19] S. Martinati: „Notizie storico-biografiche intorno al conte Baldassare Castiglione." Firenze 1890, p. 35, p. 37 f., p. 80 u. 81, wo die im Text cit. Briefstelle Federigos abgedruckt ist.

[20] Brief Castigliones an Federigo Gonzaga aus Rom v. 6. Juli 1521 „. . . non solamente tutta la corte, ma tutta questa città ha fatto dimonstrazione di haverne grandissima contentezza." S. Pastor: op. cit. Bd. IV. 2. Abt. S. 720.

[21] Castiglione: „Il Cortegiano", ed. Baudi di Vesme. Firenze 1854. S. 261: „[La vita del buon principe deve adunque essere] ordinata di modo che partecipi dell' attiva e della contemplativa, quanto si conviene per beneficio dei popoli . . ."

[22] Dante: „Il Purgatorio". Canto XXVII. v. 97—108. Bekanntlich hat auch Michel-Angelo am Juliusgrabe durch Rahel und Lea das tätige und das beschauliche Leben personifiziert.

[23] S. Eckl: „Die symbolische Zoologie" im „Organ für christliche Kunst" vom Jahr 1868 (XIX. Jahrgang), Nr. 16, p. 186: „Das weibliche Lamm stellt zuweilen auch das tätige Leben dar, und wird dann der Ziege, dem Sinnbilde des theoretischen, kontemplativen Lebens, gleichgestellt." Vergl. Rhabanus Maurus: „De universo" VIII. 7: „Agna vita activa in Levitico: ‚Agat poenitentiam et offerat agnam de grege sive capram', quae est contemplativae vitae figura . . ."

[24] Der vornehme Platz, den Costa diesen beiden gewöhnlichen Haustieren gönnte, läßt sich auch nicht durch Federigos Vorliebe für Tiere erklären, denn die erstreckte sich nur auf exotische Tiere oder, nach der Tradition des Hauses Gonzaga, auf Pferde und Racehunde. Vergl. Braghirolli: „Tiziano alla Corte dei Gonzaga di Mantova". Mantova 1881. p. 23.

[25] Eine vollkommen zu der gemalten Figur passende literarische Belegstelle läßt sich allerdings nicht anführen. Ripa: „Iconologia". In Perugia, MDCCLVII, Bd. V, S. 75, enthält zwar folgende Anleitung zur Darstellung der „Sciaguratagginе": „Una donna brutissima, mal vestita e scapigliata, e che i capelli sieno disordinatamente sparsi. Terrà in braccio una Scimia . . ." Aber erstens ist Costas Frauengestalt mit absichtlicher Sorgfalt gekleidet und frisiert, dann lebte Cesare Ripa viel später als Costa und eine ältere Quelle für diese Allegorie läßt sich nicht nachweisen. Aber durch prunkvoll gekleidete Frauen ist ja zu allen Zeiten die Hoffart symbolisiert worden.

Im selben Sinne wäre wohl auch der Affe zu deuten, der auf einem Fresko des Butinone in der Kirche von San Pietro in Gessate zu Mailand neben einem gehenkten und überdies noch gefesselten Missetäter hockt, und vielleicht ließe sich auch jene Affenfigur, die Michel-Angelo als Stütze des „Sterbenden Sklaven" im Louvre plante, ähnlich auffassen. Dann müßte man allerdings mit Karl Justi den Gefesselten für eine Personifikation der Feinde des Papstes Julius halten, während Thode, dem ich hierin nicht zu folgen vermag, diese Gestalt, gerade wegen des Affen, für eine Allegorie der Malerei hält; „denn der Ausdruck ‚scimia della natura' auf den Maler angewandt, war der Renaissance geläufig." (Vergl. Thode: „Michel-Angelo". Kritische Untersuchungen über seine Werke. Berlin 1908. I. p. 180 ff.) Auch bei der Apotheose Julius II. wurde auf einem Wagen ein Obelisk gefahren, worauf ein Affe abgebildet war. S. Luzio: op. cit. p. 580.

[26] Das Bild befindet sich heute in der Londoner National-Gallery.

[27] Im Palazzo Bentivoglio zu Bologna hatte Costa den Untergang Trojas gemalt, „cosa da tutti stimata in quel tempo miracolosa". Chronik des Ghirardacci, cit. von Venturi in seinem Aufsatz: „Lorenzo Costa", im „Archivio stor. dell' arte" I. S. 421. Anm. 1.

## DIE BILDNISSE DES PIERO CARNESECCHI

[1] S. Pastor, „Geschichte der Päpste.' Freiburg i. Br. 1907. Bd. IV. 2. Teil, p. 543.

[2] Vasari: „Le vite etc." ed. Milanesi. Vol. VIII. p. 167 (Giornata seconda. Ragionamento quarto). P.: „il giovane non lo ritrovo." V.: „Vostra Eccellenza non s'affatichi, perchè è M. Piero Carnesecchi, segretario già di Clemente, che allora fu ritratto quando era giovanetto, ed io dal ritratto l'ho messo in opera . . ."

[3] „Se noi havessimo punto di mal odore di liu intorno alla religione, non solo non vorremmo parlarne in aiuto suo, ma esserne il persecutore, perchè in simil fatti non perdoneremo a'nostri figli propri." Brief Cosimos an seinen Gesandten Buongianni Gianfigliazzi in Rom, vom 25. November 1557. Citiert bei Agostini: „Pietro Carnesecchi e il movimento Valdesiano". Firenze 1899 p. 241.

[4] Camerarius bei Schelhorn: „Amoenitates literariae" etc. Tom. X: „Unde est factum ut rumores dissiparentur: pontificatum illius temporis magis a Pietro Carnesecchia geri quam a Clemente." Citiert bei Agostini: op. cit. p. 61. Anm. 1.

[5] Vasari: vol. IV. p. 465 (vita di Domenico Puligo): „Fra molti ritratti che Domenico fece di naturale, che tutti sono belli e molto somigliano, quello è bellissimo che fece di Monsignore messer Piero Carnesecchi, allora bellissimo giovinetto."

[6] Ist bereits geschehen. Vergl. Gamba: „Di alcuni ritratti di Domenico Puligo" in der „Rivista d'Arte" 1909 p. 277 f. Nur vermag ich dem ausgezeichneten Forscher nicht zu folgen, wenn er auch das Bildnis des Piero Carnesecchi im Palazzo Pitti für ein Werk Puligos hält.

[7] Vasari: IV. p. 463f. „ . . . il suo (d. h. Puligos) colorire e la bell' aria delle teste facevano piacere l'opere sue; tenne sempre il medesimo modo di fare e la medesima maniera, che lo fece essere in pregio, mentre che visse".

[8] Borghini: „Il Riposo". In Firenze MDLXXXIII. Libro terzo. p. 395. „Il suo dipignere fu con dolcezza non molto tinto; ma come da una certa nebbia velato con gratia, e rilievo."

[9] Sonett des Francesco Mauro an Carnesecchi. „Delle rime piacevoli". In Vinegia MDCXXVII. Parte prima, p. 95.

[10] „ . . . e teneva in mano un paio di guanti nuovi": S. Agostini: op. cit. p. 345.

## EIN VERSCHOLLENES MEISTERWERK DES SEBASTIANO DEL PIOMBO

[1] Affò: „Memorie di tre celebri principesse Gonzaga". Parma MDCCLXXXVII. p. 4.

[2] Giovanni Buonavoglia: „Gonzagium Monumentum". Lib. III. (Ms. der Biblioteca Oliveriana in Pesaro.) „ad . . . studiumque Minervae nata", s. Affò: op. cit. p. 32.

[3] Ariosto: „L'Orlando furioso". Canto 46. Strophe 7 und 8.

[4] Betussi: „Addizioni alle „Donne illustri" del Boccaccio". In Vinegia MDCXLVII. cap. 45.

[5] Das Testament ist abgedruckt von Affò: „Vita di Donna Giulia Gonzaga". In Vinegia MDCCLXXXI. p. 11.

[6] S. darüber Gruyer: „L'Art Ferrarais" etc. Paris 1897. Vol. I. p. 543 u. Armand: „Les Médailleurs italiens." Paris 1887. etc. T. III. p. 52 u. 53.

[7] Amante: „Giulia Gonzaga ed il movimento religioso femminile nel secolo XVI". Bologna 1896.

[8] Vasari: „Le vite" ed. Milanesi V. p. 578 f.

[9] Milanesi: „Les Correspondants de Michel-Ange" Paris 1890 I. p. 96. „Credo dimane partirmi et andare insino a Fondi a retrarre una signiora . . ."

[10] p. 98. ebdt. „Tornato da Fondi". Seine Rückkehr nach Rom wurde von den Freunden Ippolitos, die auf das Porträt gespannt waren, mit Sehnsucht erwartet. Vergl. Molza: „Delle poesie volgari e latine". Bergamo MDCCL. Vol. II. p. 147.

[11] Molza: op. cit. Vol. I. p. 135. Das Poem Porrinos ebdt. p. 148. weil es Abbate Serassi, der Herausgeber der Werke Molzas, irrtümlicherweise diesem zuschrieb.

[12] Borghini: „Il Riposo". Milano 1807. Libro III. p. 260.

[13] De Nolhac: „Les collections de Fulvio Orsini" in d. „Gaz. des beaux-arts." 1884. I. p. 431.

[14] Scipio Gonzaga: „Commentarii rerum suarum". Ms. zitiert bei Affò: „Vite di tre principesse Gonzaga" p. 32. Anm. 2: „Julia illa Gonzaga, cujus egregia corporis forma laudatore non eget, cum ejus effigies ab omnibus fere conquiratur diligentissime, et conquisita

maxime pretiosa habeatur." - Solche mehr oder minder getreue Kopien finden sich u. a. im Museum von Neapel, abgebildet bei d'Achiardi: „Sebastiano del Piombo". Roma 1908 p. 270; im Korridor zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti; in der Galleria Borghese zu Rom, (Nr. 79) publiciert von Bernardini in der „Rassegna d'Arte" 1910 p. 143. — Campori: „Raccolta di cataloghi ed inventarij inediti". Modena 1870 p. 148 Nr. 5 erwähnt in der Sammlung des Bischofs Coccapani zu Reggio († 1650) ein Bildnis der Giulia Gonzaga von Tizian. Kenner in seiner erschöpfenden Studie „Die Porträtsammlung des Erzherzogs von Tirol" im „Jahrbuch der Kunsth. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses" Bd. XVII. 1, p. 216 möchte auch in diesem Bilde eine Kopie nach Sebastianos Porträt erblicken. Aber Tizian malte — vielleicht nach Lombardis Medaille? — ein Porträt Giulia Gonzagas im Jahre 1542 und schenkte es Ippolito Capilupi, der davon dem erlauchten Modell Mitteilung machte. Giulias Antwort vom 25. April 1542 ist abgedruckt bei G. B. Intra: „Di Ippolito Capilupi etc." Milano 1893 p. 49.

[15] Jahrbuch der Kunsth. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. X. [1889] Reg. 5561. Fol. 641. Inventar vom Jahre 1596: „Auf ainer tafl Columnia Julia".

[16] S. Kenner: op. cit. p. 216, Katalog Nr. 652.

[17] Das Bildnis Giulia Gonzagas von Sebastiano del Piombo glaubte man wiedererkannt zu haben: in dem Bildnis der hl. Agathe von Sebastiano in der National-Gallery zu London (Nr. 24), in einem „la Fornarina" genannten Damenporträt beim Lord Radnor auf Longford-Castle (s. Amante: op. cit. p. 141 f.), und endlich in dem schönen Frauenbildnis des Städelschen Institutes zu Frankfurt (Nr. 42). Über die Haltlosigkeit all' dieser Benennungen s. die ausführliche Notiz Weizsäckers im Katalog des Städelschen Institutes 1900. I. p. 256 f.

[18] S. „Notizie romane" in „L'Arte" V. (1902) p. 132.

[19] S. Collection Bourgeois Frères. Katalog der Gemälde. Köln 1904 p. 34. Daselbst auch die Maße des Bildes 1,08 m. H. × 0,83 m. Br. Inzwischen hat das Porträt wiederum den Besitzer gewechselt. Doch vermag ich leider nicht anzugeben, wem es heute gehört; denn auf meine Anfrage bei der Firma Steinmeyer wurde mir ein Bescheid zuteil, den ich hier wörtlich abdrucke, weil ich die Freude, die mir dieses Schreiben bereitet hat, nicht allein genießen möchte. Es lautet:

„Die Adresse des jetzigen Besitzers der Giulia Gonzaga steht Ihnen zur Verfügung, wenn wir die Gewißheit haben, daß es sich um eine wohlwollende Kritik oder Beschreibung des Bildes handelt — anderen Falles müßten wir zu unserem Bedauern ablehnen! Wir haben damit

recht bittere Erfahrungen gemacht! Mit vorzüglicher Hochachtung Steinmeyer. Köln, d. 23. 4. 1913".

[20] Die Nasen- und Mundpartie habe ich, da diese auf dem Wiener Bilde stark beschädigt und verputzt sind, absichtlich zum Vergleiche nicht herangezogen.

[21] Über den Zebelin s. Ludwig in den „Italienischen Forschungen", herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz. Berlin 1906 I. p. 266. „Durch die Nase war ein goldener Ring gezogen, an dem der Zebelin aufgehängt werden konnte." Bei unserem Bilde ist an dem Ringe noch ein dünnes Goldkettchen angebracht.

[22] Molza: op. cit. vol. I. p. 146, Str. 40.

[23] Molza: op. cit. vol. I. p. 154, Str. 24 und p. 155, Str. 29.

[24] Ebdt. p. 156, Str. 30.

[25] Am ausführlichsten über diesen Raubzug ist Amante: op. cit. p. 121.

## CATERINA CORNARO UND IHRE MALER

[1] S. die Beschreibung von Caterinas Einzug bei Bembo: „Della istoria Viniziana". In Vinegia MDCCXC, T. I, p. 30.

[2] S. Bembo: op. cit. p. 26... „siccome donna in vita regale e in regali onori avvezza"...

[3] S. die Beschreibung des Parkes bei Bembo: „Gli Asolani." Milano 1808. Lib. I, p. 12—14.

[4] S. Giblet: „Historie de're Lusignani." Bologna 1647, p. 704: „Veniva per la sua bellezza mirata, ed ammirata, come cosa sopranaturale, e costumavano di dire, che Venere era di nuovo ritornata in Cipro..."

[5] Ant. Colbertaldi: „Istoria di Cattarina Cornaro, Regina di Cipro", Ms. der Marciana in Venedig; It. Cl. VII. Cod. VII. Cit. bei Carrer: „Anello di sette gemme". Venezia MDCCCXXXVIII, p. 126 mit folgender Einschränkung: „Non sono forse le stesse parole del testo, ma cangiate di poco, per quanto è indispensabile, a chi ripete a memoria": ...„era la fronte affatto simile a un chiaro cielo, le guancie che non punto invidiavano il vermiglio alle rose, le labbra, o più presto coralli, e i denti non inferiori di pregio alle perle. Vinceva il collo la neve; nere, vaghe, lucide erano le ciglia; e dagli occhi si partiva quello stesso splendore che da due ardenti stelle. Non era il velo si pienamente atto a nascondere il ben tornito seno che alcuna parte non ne trasparisse; e oltre a ciò le aurate chiome, involte da rete di colore somigliante, aggiungevano ornamento alla testa; per guisa che il re, non

appena fermò gli occhi sulla pittura, dovette apertamente confessare, nessun altra pulzella essergli stata veduta sino a quell' ora che a quella si potesse paragonare..." Colbertaldi, dessen „Historia di Cattarina Cornelia regina di Cipro" in mehreren Abschriften erhalten ist, verfaßte oder besser dichtete diesen Panegyricus freilich erst ungefähr achtzig Jahre nach Caterinas Tode. S. Paladini: „Asolo e il suo territorio." Asolo 1892, p. 105.

[6] S. über Dario da Treviso, den Colbertaldi als „pittore chiarissimo" preist, die Studie von Gerola: „Dario pittore", in den „Miscellanea di studî in onore di Attilio Hortis." Trieste 1910. II. Bd. p. 871 ff. Da dieser Squarcione-Schüler, dessen gesicherte Schöpfungen, eine „Madonna della Misericordia" in der Galerie zu Bassano, ein Fresko „die Madonna mit dem Kinde" im Rathaus zu Asolo, die beide von Gerola publiziert werden, und endlich eine Fassaden-Dekoration in Serravalle „ganz dürftige Machwerke" sind (Crowe und Cavalcaselle: „Geschichte der italienischen Malerei", deutsche Ausgabe, Leipzig 1873, V, p. 346), so scheint es wenig glaublich, daß die Signoria Dario mit der Aufgabe betraut haben sollte, Caterinas Bildnis für den König von Cypern zu malen, obschon sie, wie aus einem trevisaner Dokument vom Jahre 1456 hervorgeht, bei ihm anfragen ließ, „se voleva assumere di dipingere il palazzo del doge." Am 28. Mai dieses Jahres begab sich auch Dario nach Venedig, aber ob und mit welchen Arbeiten er im Dogenpalast beschäftigt wurde, läßt sich heute nicht mehr feststellen. S. Gerola: op. cit: p. 875.

Nun berichtet aber Vasari im Leben der drei Maler Bellini (Vasari: ed. Milanesi III, p. 151) „Le prime cose che diedero fama a Jacopo [sc. Bellini] furono il ritratto di Giorgio Cornaro e di Caterina reina di Cipro..." Da nun Jacopo ums Jahr 1400 geboren wurde, hält Gronau (Vasari-Heitz V, S. 13, Anm. 4) es für „ausgeschlossen", „daß Jacopo diese Beiden gemalt habe." Aber vielleicht irrt Vasari nur, wenn er jene Porträts als Jugendwerke Jacopos erwähnt. Dieser starb erst zwischen 1470 und 1471, war gerade im letzten Jahrzehnt seines Lebens in Venedig tätig und konnte um's Jahr 1468 noch sehr gut Caterina Cornaro porträtiert haben. Und läßt sich nicht annehmen, daß die Republik Venedig dieses Bildnis eher von dem trefflichsten Künstler der Stadt als von Dario malen ließ, dem „pictor vagabundus", wie er sich selber nannte? Vgl. Gerola: op. cit: p. 871, der dem Berichte Colbertaldis, Dario habe Caterina porträtiert, auch nicht recht zu trauen scheint; ebdt. p. 881.

[7] S. Marin Sanuto: „Vite de' Duchi di Venezia" bei Muratori: „Rer. it. Script." Mediolani MDCCXXXIII. Tom. XXII, Sp. 1185.

[8] Als solche lebte Caterina im Gedächtnis der Nachwelt fort und darum kam eine Gruppe tizianesker Bildnisse, die sämtlich eine schöne Frau in orientalischer Gewandung darstellen, zu dem Namen „Caterina Cornaro". Neuerdings wies jedoch Gronau überzeugend nach, daß all' diese Porträts, denen man bisweilen die Attribute der heiligen Katharina hinzufügte, mehr oder minder freie Atelierwiederholungen nach Tizians verschollenen Phantasiebildnissen der Gattin Solimans II., der „Rossa Soltana" und seiner Tochter Cameria seien. Auch das bekannteste „Bildnis der Caterina Cornaro", das der Uffizien, zeigt die zur Heiligen gewordene Sultanin. Vgl. Gronau: „Tizians Bildnisse türkischer Sultaninnen" in den „Beiträgen zur Kunstgeschichte", Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903, S. 132 ff.

[9] Mutinelli: „Annali urbani di Venezia." Venezia MDCCCXXXVIII, p. 8 u. 9.

[10] Marin Sanuto: „I Diarii". Tomo X. Venezia MDCCCLXXXIII, p. 744. „A di 10 in Colegio la matina non fu el principe per esserli disesa certa reuma; et veneno sier Batista Morexini e sier Alvise Malipiero, cugnadi di sier Zorzi Corner, el cavalier procurator, et sier Nicolò Dolfim, l'avogador, tutti con mantelli a notifichar in questa note a hore 4 esser manchata la Serenissimma rayna di Cipri, sorela dil prefato sier Zorzi di anni 54, stata amalata zorni 3, morta da doja di stomecho per esser crepata"...

[11] Die Beschreibung ihrer Bestattung, s. ebdt. p. 764. Später wurde die Leiche in der Kirche San Salvatore beigesetzt. Das Grabmonument, das man dort erblickt, ist ein Werk des Bernardino Contino. Ein Entwurf des Giovan Maria Falconetto für das Grabmal Caterinas (Vasari ed. Milanesi V. p. 324) kam leider nicht zur Ausführung.

[12] Vgl. die Abbildung nach einem Stich Zanettis bei Zanotto: „Il Palazzo Ducale". Venezia MDCCCLVIII. III. Tom. Tafel CLXIV. — Von dem Gemälde des Aliense besitzt das museo civico zu Vicenza eine Replik, aber Reproduktionen gibt es meines Wissens von beiden Werken nicht.

[13] Ridolfi: „Le Maraviglie dell' arte." Padova MDCCCXXXV. II. Vol. pag. 85. ..., „In Venezia, nella casa detta „la grande" de' Cornari, colorirono [sc. Carlo und Benedetto Caliari] un vago fregio, in cui la regina Caterina Cornaro viene incontrata dal doge Agostino Barbarigo e dal Senato, seguita da nobili matrone vestite di bianco, e servita da vezzose fanciulle..."

Ibidem. p. 233. [Tintoretto] „Nella casa detta „la grande" de' Cornari, nella parte di fregio d'una stanza, vedesi la regina Caterina

Cornaro partirsi dall' isola di Cipro; e sovra la spiaggia finte schiere di cavalieri e di dame, mentre ella monta in galea a mano col fratello."

[14] Auf Leinwand. H. 1.62 m, Br. 3.50 m. Nach Sansovino: „Venezia, città nobilis ima," (II. Aufl.) In Venezia MDCLXVII. p. 374f. besaß „Nicolò Cornaro, Procuratore di San Marco nel suo gran Palazzo, fondato sul Canal grande a San Maurizio" zuerst diese „attione rappresentata mirabilmente di Paolo Veronese." Zanotto wies in der kleinen Schrift „La regina Catterina Cornaro in atto di cedere la corona di Cipro alla Repubblica Veneziana." Venezia 1840 nach, daß Carlo Caliari den größten Teil des Bildes gemalt habe; eine Meinung, der auch Cicogna: „Iscrizioni Veneziane" etc. Venezia 1842 vol. V. p. 641 beipflichtet. Im Jahre 1853 ließ das Asilo infantile zu Venedig, dem es damals gehörte, das Gemälde öffentlich verlosen. Es wanderte von einem Besitzer zum anderen, wurde im Jahre 1896 mit der Sammlung Schönlank (s. den Katalog der Sammlung Schönlank, Köln 1896, Nr. 26, p. 15) versteigert und ist seither nicht nachweisbar. Es existiert ein Stich von Marco Comirato nach diesem Bilde. Das Museum von Lyon besitzt, worauf mich Herr Dr. von Hadeln freundlichst aufmerksam machte, auch eine dem Carlo Caliari zugeschriebene Darstellung der Ankunft Caterinas in Venedig. Den Maßen nach (Höhe 3,40 m, Breite 7,40 m) kann es sich aber hier um kein Gegenstück zu dem oben erwähnten Bilde handeln.

[15] S. Sansovino: op. cit. p. 734f. .... „Nicolò Cornaro ... ha quadri così eccellenti e pretiosi, che ognuno di essi basterebbe per formar uno studio, fra quali vedesi l' imbarco di Catterina Cornaro Regina di Cipro, partendo da Famagosta per portarsi a Venetia, accompagnato da Giorgio Cornaro suo fratello. Questo fatto è di mano di Jacopo Tintoretto. La cessione del Governo e della Corona di Cipro fatta dalla detta Regina in mano di Pietro Mocenigo, Generale della Repubblica, dipinta dal Palma Vecchio ..." Daß Tintorettos Bild identisch sei mit der von Ridolfi erwähnten Darstellung der nämlichen Scene im selben Palazzo ist nicht anzunehmen, da hier ausdrücklich von einem „quadro", dort von einem „fregio" gesprochen wird; bei dem zweiten Bilde, dessen Zuschreibung an den älteren Palma wohl nicht ernsthaft diskutiert zu werden braucht, verwechselt Sansovino den Dogen Barbarigo mit dem General Mocenigo; Carrer (op. cit. p. 214), der das Gemälde dem Tizian gibt und abbildet, beschreibt es richtig. Zu Beginn der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts befand es sich in der Sammlung Natale Schiavoni und ist seit der Auflösung dieser Galerie verschollen.

[16] S. Neumann: „Verzeichnis der Gemälde-Sammlung v. Transehe-Neu-Schwanenburg." Riga 1909. Nr. 63. S. 48. Leinwand, H. 2,04 m, Br. 1,42 m. Prof. Hauser, der das Bild restaurierte, will darin ein Werk des Niccolò Ranieri erkennen. Neumann hält es für die Arbeit eines Nachfolgers des Paolo Veronese; vielleicht könnte man auch an einen Schüler Tintorettos denken.

[17] Das Porträt im Kestner-Museum ist auf Leinwand gemalt, 1,02 m hoch und 0,81 m breit. Das Kleid der Königin ist schwarz, ein weißer Schleier deckt das blonde Haar; der Vorhang, vor dem sie steht, ist weinrot, der Hintergrund, von dem sich das Gewand stellenweise kaum abhebt, schwärzlich, die Aufschrift späteren Datums. Ein drittes mit diesen beiden vollkommen übereinstimmendes Porträt befand sich früher im venetianischen Palazzo Vendramin-Calergi; heute ist es aber dort nicht mehr zu sehen.

[18] Vasari (ed. Milanesi) IV. p. 98 f.: „Ritrasse [sc. Giorgione] ancora di naturale Caterina regina di Cipro, qual viddi io già nelle mani del clarissimo messer Giovanni Cornaro . . .

[19] Ridolfi: op. cit., I. p. 126 „. . . ritrasse molti personaggi, tra quali il doge Agostino Barbarigo, Caterina Cornaro regina di Cipro, Consalvo Ferrante . . . ed altri signori". Ich möchte annehmen, daß Vasari schon bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig Giorgiones Porträt nicht mehr gesehen hat. Die Wendung „qual io viddi già", läßt doch vermuten, daß er den letzten Eigentümer des Gemäldes nicht mehr anzugeben weiß.

[20] Cook wollte (s. „Giorgione" London 1907, p. 75 ff.), dieses verlorene Porträt Giorgiones in der sog. „Schiavona" der Galerie Crespi zu Mailand wiedererkennen. Aber bekanntlich ist Giorgiones Autorschaft an diesem Bildnis durchaus nicht gesichert, die Ähnlichkeit der „Schiavona" mit dem Modell einer „Caterina Cornaro" genannten Marmorbüste aus dem Besitz des Grafen Pourtalès erstens nicht so schlagend, wie Cook annehmen möchte, und dann läßt sich nicht erweisen, daß die Marmorbüste wirklich ein Porträt Caterinas sei. Malaguzzi-Valeri (s. „Rassegna d'arte" 1901, p. 41 ff.) bezweifelt es mit guten Gründen, und wenn auch die Büste in Asolo erworben wurde (s. Bode im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen 1883, p. 144), so folgt daraus noch nicht, daß sie Caterina darstellt. Auch in dem Porträt der Stifterin einer „Santa Conversazione" von Jacopo de' Barbari des Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Nr. 26 A) wollte man Caterina Cornaro erkennen, was nicht unmöglich wäre. Dagegen gilt ein Damenporträt im Wiener Hofmuseum, das früher „Bildnis Caterina Cornaros von Paolo Veronese" hieß (Nr. 395), heute

mit besserem Recht als das „Porträt einer Veronesischen Dame“ von Antonio Badile (Wickhoff).

[21] Ridolfi: op. cit. I, p. 198... „e con la maniera stessa [sc. der frühen Werke] ritrasse la regina Caterina Cornaro in abito vedovile, campeggiando tra quelle nere spoglie il candore delle carni, dalla quale si sono tratte l' infinite copie che vanno intorno, molte delle quali per la vicissitudine de' tempi han cangiato patria.“

[22] S. Morelli: „Die Galerien Borghese“ etc. Leipzig 1890, S. 58.

[23] Crowe und Cavalcaselle: „Tizian“ (Deutsche Ausgabe), Leipzig 1877, S. 423 (Anm. v. S. 422) beziehen die Stelle von den „infinite copie“ auf das angebliche Bildnis Caterinas in den Uffizien. Daß dies ein Irrtum ist, folgert aus der vorhergehenden Beschreibung des Porträts, die zu dem florentinischen Gemälde nicht paßt.

[24] Nach Sansovino (op. cit.) p. 334 befand sich auf dem wahrscheinlich im Jahre 1522 gemalten Fresko Tizians im großen Saale des Dogenpalastes „Barbarossa und sein Sohn Otto schreiten zur Markuskirche“ ein Bildnis Giorgio Cornaros „in veste d' oro“; das Fresko ging bei dem Brande 1577 zugrunde, zusammen mit jenem anderen die Schlacht von Cadore schildernden, das Tizian 1537 schuf und worin Giorgio Cornaro dargestellt war, wie er sich den Panzer anschnallen läßt. Vgl. den Stich Giulio Fontanas und die alte Teilkopie des Freskos in den Uffizien, beide abgebildet bei Fischel: „Tizian“ in den „Klassikern der Kunst“, III. Auflage, S. 72 u. 73.

[25] Das berühmte Bildnis des „Mannes mit dem Falken“ der Sammlung Eduard Simon in Berlin, eines der herrlichsten, die Tizian je geschaffen, galt, wie eine alte Inschrift auf der Rückseite des Gemäldes bekundete, als Porträt Giorgio Cornaros. Gronau hat zuerst („Tizian“, Berlin 1900, S. 84 f.) in dem Modell den Herzog Federigo Gonzaga von Mantua erkennen wollen, und ganz gewiß besteht auch eine ziemlich weitgehende Ähnlichkeit zwischen dem „Mann mit dem Falken“ und dem Gonzaga, wie die Bildnisse Tizians und Costas „Triumph des Federigo Gonzaga“ in Teplitz beweisen. Vergleichen wir aber den Ritter des Berliner Bildes mit dem Giorgio Cornaro des Gemäldes auf Neu-Schwanenburg, so fallen, obschon der Mann mit dem Falken um etwa zehn Jahre jünger deucht, doch so viel gemeinsame Züge zwischen den beiden Modellen auf, daß man versucht ist, die alte Tradition respektierend, den Mann mit dem Falken für Giorgio Cornaro zu halten. Dann müßte Tizian freilich auch dieses Porträt nach einer älteren Vorlage gemalt haben; denn Giorgio Cornaro wurde im Jahre 1456 geboren, starb anno 1524, und das Bildnis der Sammlung Simon stellt doch einen Mann dar, der kaum älter als vierzig Jahre sein kann. Nicht unerwähnt

darf schließlich bleiben, daß auch der Giorgio Cornaro, den wir auf Francesco Bassanos Gemälde „Die Schlacht bei Cadore" im Dogenpalast erblicken, ungemein an das Modell des Porträts der Sammlung Simon erinnert.

[26] Marin Sanuto, cit. bei Venturi: „I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest" in „l'Arte", III. Bd. (1900), p. 220. Danach war Caterina bei ihrer Ankunft „vestita di velluto nero, con velo in testa, con gioie alla cipriotta" ... Venturi gibt als seine Quelle „I Diarii" an. Nichts weiter. Nun beginnen diese aber erst mit dem Jahre 1496, während Caterina im Jahre 1489 nach Venedig kam und daher von Sanuto ihre Ankunft nirgends geschildert ist, auch nicht in den „Vite de' Duchi." Ich konnte diese Stelle in beiden Werken nicht finden.

[27] Giblet: op. cit, p. 702 spricht von einem „picciol ritratto", das Briefen aus Venedig beigelegt war. Danach könnte das Porträt Caterinas doch nur eine Miniatur gewesen sein.

## DIE LEGENDE VON LUCREZIA BORGIAS SCHÖNHEIT

[1] Stahr: „Agrippina, die Mutter Neros". Berlin 1880. p. 71.

[2] S. ebdt: p. 86.

[3] S. Pastor: „Geschichte der Päpste". Freiburg i. B. 1899. Bd. III, p. 307 Anm. 3 und p. 308 Anm.

[4] Burchardus: „Diarium" ed. Thuasne, Paris 1885. Bd. III. p. 167.

[5] Jovius: „De vita Alphonsi ducis Ferrariae" in „Vitae ill. virorum". Basil. MDLXXXVIII. p. 187. — Vergl. auch Chłędowski: „Der Hof von Ferrara". Berlin 1910. p. 204.

[6] Gregorovius: „Lucrezia Borgia". Stuttgart 1906. p. 293.

[7] Ariosto: „Orlando furioso", canto XIII, Stanze 69 und 70.

[8] Vergl. Giovios Brief an Pietro Aretino vom 11. März 1545 bei Bottari: „Raccolta di lettere sulla pittura" etc. Milano MDCCCXXII. V. p. 232.

[9] Am 24. Juli des Jahres 1550 dankte der Cardinal Ippolito d'Este Giovio für die Biographie seines Vaters Alfonso. In diesem aus Rom datierten Schreiben heißt es: „ ... non potendo pagarnela con effetti degni de'suoi meriti, e del mio desiderio, cercherò di porne almeno nel suo Museo un segno, che a lei, ed ad ognuno ne renda sempre certo testimonio ..." S. Giovio: „Lettere volgari". In Venetia MDLX p. 44 (tergo). Vielleicht revanchierte sich der Cardinal mit Lucrezias Bildnis bei Giovio; er sagt ja ausdrücklich, er wolle ihm ein Geschenk für das „museo" machen.

[10] S. Gilbert: „Lucrezia Borgia, Duchess of Ferrara. London 1869. II. Bd. p. 127 ff.

## EIN TIZIANESKES FRAUENBILDNIS IN DER GALERIE ZU CASSEL

[1] Siehe Buchholz: „Geschichte der Regierung Ferdinand I." Wien 1838, VIII. Band p. 734 f.

[2] Siehe op. cit: VIII p. 735.

[3] Possevino: „Vita, et Morte della Serenissima Eleonora, Arciduchessa di Austria et Duchessa di Mantova. Recitate da Antonio Possevino . . . nelle generali essequie di lei etc." In Mantova (s. a.) p. 38 „sapendo essa che come la peste è speciale castigo de' peccati della carne" etc.

[4] Possevino: op. cit. p. 4 „sapendo, che il Mondo nō è la Patria della castità, tanto più gli si mostrava forastiera, quanto più colla santità de'costumi si formava cittadina del Cielo."

[5] Possevino: op. cit. p. 45 „Fra tanto, come più sciolta al dispregio di se medesima, gia portava sotto la soprana veste vestimenti tanto logori, che mostravano l'alegrezza, la quale ella sentiva in gustare in alcun modo della povertà di Cristo."

[6] Possevino: op. cit. p. 23.

[7] Possevino: op. cit. p. 69—71.

[8] Possevino: op. cit. p. 10 [Die Trauerversammlung steht] „mirando tante Aquile grandi dipinte in questo grande Catafalco, e nel ricinto di questa grande Chiesa" und p. 13 erwähnt er „l'insegne, e le corone dipinte per tutto questo Tempio."

[9] Doctoris Antonii Possevini Junioris . . . „Gonzaga". Mantuae MDCXXVIII p. 806: „Laudata publice ab Antonio Possevino patruo meo; eoqú; praecipuè assecutus oratoris gloriam est; quod persuasisset. Nō enim veritas dicto, non auctoritas, non existimatio desiderabantur. Honestatem morum, nobilitatem, pietatem in Deum attentè omnes accepêre; sed ubi ad filii caritatem, subditorum amorem; utqú, eâ mediâ, a Patre ac Fratre Caesaribus, nil triste Patriae evenerit, deflexit; communi gemitu exceptus est . . ."

[10] Vergl. über dieses Porträt, das wahrscheinlich beim Brande des Pardo zu Madrid im Jahre 1608 verbrannte, Crowe und Cavalcaselle: „Tizian". (Deutsche Ausgabe von Max Jordan, Leipzig 1877 II. Teil, p. 512.)

[11] Vergl. Eisenmann: „Katalog der Königl. Gemäldegalerie zu Cassel". Nr. 458. Nach einer kurzen Beschreibung des Bildes heißt

es (p. 295): „Leinwand auf Holz geklebt 1,20 m. hoch, 0,96 m. breit. War früher Tizian genannt." — Crowe und Cavalcaselle haben in ihrem „Tizian" II. Teil, p. 717 (Verzeichnis der unechten Bilder Tizians) des Casseler Porträts also gedacht: „Bildnis einer Dame in Schwarz mit Hut; die rauhe, überdies noch durch Übermalung entstellte Farbenfläche kann nicht für Tizians Arbeit gelten."

[12] Das „Inventario della Galleria di quadri etc. della Corte del Duca di Mantova" vom Jahre 1627, publiziert bei d'Arco: „Delle arti e degli artefici di Mantova." Mantova 1857, II., p. 153 ff., verzeichnet auf p. 155 „un (sc. quadro) con l'aritratto di Mad. Eleonora, con cornice fregiata d'oro — L 48", ferner p. 157 „un (sc. quadro) col ritratto di Madama madre, mezza figura — L 36" und p. 165 „2 (sc. quadri) con li aritratti di Madama et dell'Imperatore — L 60". Von diesen drei Bildnissen läßt sich keines in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise mit dem Porträt zu Cassel identifizieren; ja, vom ersten und dritten Gemälde kann man nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob hier Eleonora dargestellt war. Denn beim ersten ließe sich das kurze „Eleonora" der Inventarnotiz, mit wenig Wahrscheinlichkeit allerdings, auch auf Eleonora Gonzaga, die Herzogin von Urbino, oder auf Eleonora di Medici, die Gattin des Vincenzo Gonzaga, beziehen. Ob mit der „Madama" des dritten Bildes Eleonora gemeint wurde, steht ebenfalls nicht fest, und das zweite, worin allerdings Eleonora porträtiert war, wird ausdrücklich als ein Brustbild bezeichnet, während das Casseler Gemälde ein Kniestück ist.

[13] Vergl. über dieses Bildnis Kenner: „Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol" im „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses". Wien 1893, Bd. XIV, p. 163.

[14] Vergl. über diese Medaille, die das Gegenstück zu einer Schaumünze Pastorinos mit dem Bildnis des Guglielmo Gonzaga ist v. Domanig: „Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich". Wien 1896, Tafel 12, Nr. 86. — Im Jahre 1561 schuf auch Hans Wild eine silberne Medaille mit dem Porträt der Herzogin. Aber das Antlitz Eleonoras ist hier zu klein, als das ein Vergleich ihrer Züge mit dem Angesicht der Dame auf dem Casseler Bilde irgend ein Resultat ergeben könnte. Die Medaille ist ebenfalls abgebildet bei v. Domanig: op. cit. Tafel XII, Nr. 85. Dagegen lassen sich zwischen den Zügen der altgewordenen Herzogin, die wir aus dem Fragment einer „Anbetung der heil. Dreifaltigkeit" von Rubens in der Accademia zu Mantua kennen, und denen der Dame auf dem

Casseler Bilde mancherlei Ähnlichkeiten konstatieren. Rubens schuf sein Gemälde etwa 10 Jahre nach dem Tode Eleonoras. Seine Vorlage ist uns unbekannt.

[15] Petrus: I, 3. Vergl. auch Paulus: Ad Timotheum I, 2. Die in der nächsten Anmerkung citierten Sätze aus der Grabrede Possevinos sind nur Paraphrasen über diese Bibelstellen.

[16] Vergl. Possevino: op. cit. p. 6 „... Or questa virtù della simplicità non fu solamente ne'costumi di lei, ma anco ne'crini, nella faccia e nel rimanente del corpo ..." (p. 7) „Nella faccia parimente aborriva ogni liscio et non naturale colore ..." (p. 9) „... nè divertendola punto i continui oggetti de'diademi ... nè mirando l'istessa bellezza del corpo, perspicace solamenti a quella dell' anima."

## CORTÉS IN WEIMAR?

[1] Auf Leinwand. Höhe 0,96 m, Breite 0,73 m. Kat.-Nr. 196.

[2] S. Waagen: „Kunstwerke und Künstler in England". Berlin 1838, II. Band, S. 314.

[3] Lord Paul Methuen wurde 1672 geboren und starb 1757.

[4] Paulus Jovus: „Elogia virorum bellica virtute illustrium." Basileae MDXCVI, p. 231. „... fato concessit, paulo postquam nobis effigiem suam inter praeclaras imagines in Musaeo nostro collocandam misisset".

[5] Paulus Jovius: op. cit., p. 228. „Inter Hispanici nominis insignes viros ... enituit hic, qui aurato cinctus gladio, ornatus aurea torque, et pretiosa indutus pelle conspicitur Ferdinandus Cortesius." In Giovios Testament war auch ein herzförmiger Smaragd aufgeführt, den ihm Cortés zum Geschenk gemacht hatte. Vgl. Tiraboschi: „Storia della letteratura italiana". Tomo VII, Parte III. In Modena MDCCXCII, p. 909, Anm.

[6] Vgl. darüber Thieme-Becker: „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", Leipzig 1907, I., p. 352.

[7] Vgl. über Bildnisse des Cortés im Allgemeinen, Kenner: „Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol" im „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses". Wien 1898, Bd. XIX, p. 17 f. und Carderera: „Iconografia Española". Madrid 1855 y 1864 II. Bd. p. LXXII. Ergänzend wäre zu bemerken, daß der Stich Carmonas in den „Retratos de los Españoles con un epitome de sus vidas", Madrid 1791 ebenfalls auf das Original des Giovio-Porträts zurückzuführen ist, und dann wäre noch auf einen Stich in der Porträtsammlung der Uffizien Nr. 24,978 hinzuweisen, der Cortés barhäuptig, gepanzert und nach links gewandt darstellt. Unter dem ano-

nymen Stich liest man: „Cavato da un Originale fatto innanzi che ei si portasse alla conquista del Messico — Appresso il Gatti". Daß Cortés hier dargestellt sei, ist trotzdem nicht anzunehmen.

## EIN VERLOREN GEGLAUBTES PORTRÄT VON TIZIAN

[1] Aretino: „Libro delle lettere". In Parigi MDCIX, vol. V, p. 32 (Brief vom September 1548): „. . . la di voi ricordanza resterà chiara in perpetuo."

[2] Vergl. über die Familie der Barbaro, deren bedeutendster Sproß wohl der Humanist Ermolao Barbaro, der Urgroßoheim des Daniello war, Yriarte: „La vie d'un patricien à Venise". Paris (s. a.). p. 1ff. (Der „patricien" ist Marcantonio, Daniellos Bruder.)

[3] Vergl. Paruta: „Della perfezione della vita politica" in den „Opere politiche" di Paolo Paruta ed. Monzani. Firenze 1852 I. p. 66: „Ma non voglio dirne più oltra; si perchè non lo comporta nè la sua (d. h. Daniello Barbaros) modestia . . ." Paruta hat für sein Werk die Form des Dialoges gewählt. Ein Teilnehmer an diesem „Gespräch" ist auch Daniello Barbaro. Da Paruta ihn gut gekannt hat, darf man wohl ohne weiteres die Anschauungen, die der Patriarch von Aquileja hier vorträgt, mit denen des „historischen" Barbaro identifizieren. Das gilt besonders für die Sätze der nächsten Anmerkung.

[4] Vergl. Paruta: op. cit. p. 322: „Io stimai sempre onoratissimo il nome della nobiltà; perchè, in vero, non credo che niun' altra cosa sia d' altretanta forza per muovere i nostri animi alla virtù . . . così chi è nato nobile, ritrova gia fatta la strada per camminare alla vera gloria."

[5] „. . . ardentissimo promotore d'ogni opera virtuosa . . ." So wird Barbaro von Mattioli in der Vorrede zu dessen Übersetzung des Dioskorides genannt. Citiert bei Fontanini-Zeno: „Biblioteca dell'eloquenza Italiana". Venezia MDCCLIII. Tomo II. p. 332 Anm.

[6] Vergl. über die Werke Barbaros Mazzuchelli: „Gli Scrittori d' Italia". Brescia 1758. vol. II. parte I. p. 247 ff.

[7] Vergl. Tiraboschi: „Storia della letteratura Italiana". In Modena MDCCXCI. Tomo VII. Parte II. p. 538 „Utili ancora ne sono i commenti . . . benchè pure vi s' incontrin più cose, che da più moderni Scrittori non son ricevute."

[8] Der Entwurf für den Freskenschmuck der Decke in der „sala del Consiglio dei Dieci" des Dogenpalastes stammt von Daniello

Barbaro. Vergl. Moschini: „Guida per la città di Venezia". Venezia MDCCCXV. vol. I. p. 430.

[9] Vergl. Barbaro: „La Pratica della Prospettiva". In Venezia 1568. In der lateinischen Ausgabe des Vitruv, die Barbaro, mit seinen Commentaren versehen, im Jahre 1567 zu Venedig publicierte, weist er im fünften Buche und zwar am Ende des achten Kapitels auf das baldige Erscheinen der „Pratica della Prospettiva" hin und fügt hinzu: „ut etiam in hac parte aliquid utilitatis etiam pictoribus afferam . . ."

[10] Vergl. darüber am ausführlichsten Yriarte: op. cit. p. 108 ff.

[11] Vergl. Paruta: op. cit. vol. I. p. 144, wo Barbaro sagt: „l'anima in esso (sc. Dio) così arde e sfavilla, che non come prima si riman contenta d' accostarsi alquanto a Dio, ma tutta vuole trasformarsi in lui . . ."

[12] Vergl. Paruta: op. cit. vol. I. p. 216 „ . . . non avendo la nostra umanità niuna cosa nè più cara nè più preziosa che la Patria" und weiter „distrutto l' amor della patria, cade tosto ogni dignità della vita civile". Ebenso charakteristisch für Barbaros Patriotismus wie für seinen Patricierstolz ist die Einleitung zu seiner in der nächsten Anmerkung erwähnten „Storia Veneta". Vergl. ib. p. 951.

[13] Barbaros Geschichtswerk, in dem die Ereignisse von 1512—1515 behandelt wurden, ist Fragment geblieben und als solches, von Anmerkungen Cicognas gefolgt, im „Archivio storico italiano" vol. VII. Pars II. Firenze 1844 p. 949 ff. publiziert worden. In älteren Werken, z. B. bei Foscarini oder Tiraboschi etc. kann man lesen, daß Daniello Barbaro nach dem Hinscheiden Bembos von der Republik zu ihrem offiziellen Historiographen ernannt wurde. Cicogna hat in seinen „Iscrizioni veneziane". Venezia MDCCCXXXIIII. vol. IV., p. 184 das Irrige dieser Ansicht nachgewiesen; das heißt, er fand in den Akten keinen Hinweis auf die Ernennung Barbaros. Aber wie soll man p. 952 die Stelle „dovendo continuare lo scrivere di messer Pietro Bembo" deuten?

[14] Vergl. Barbaro: „Relazione d' Inghilterra", bei Albèri: „Relazioni degli Ambasciatori Veneti". Firenze 1840. Serie I. vol. II. p. 227 ff. Siehe besonders p. 233, wo man sehr wohl herausfühlt, daß Barbaro die Abneigung der Engländer gegen die Folter teilt, und p. 238, wo es heißt: „Questi parlamenti . . . riducono la potestà regia ed assoluta in potestà legittima ed ordinaria, dove è libero ognuno."

[15] Vergl. den am 11. März des Jahres 1545 aus Rom geschriebenen Brief Giovios bei Bottari: „Lettere pittoriche". Milano 1822. vol. V.

p. 231 „. . . mi avete rappresentata una triplicità di estrema bellezza, del candidissimo spirito del sig. Daniele Barbaro, del mirabile pennello dell' unico sig. Tiziano, tinto non in lacca, azzurri e verderame, ma in eletissimo liquore di mistura d' ambra, musco e zibetto; e dell' aurea vostra penna immortale, e donatrice di lunga vita a chi voi portate affezione."

[16] Vergl. Ridolfi: „Le Maraviglie dell'arte" Padova. MDCCCXXXV. vol. I. p. 259. (In der Aufzählung jener Werke Tizians, di Jan van Uffel nach Antwerpen brachte): „due ritratti, l' uno di Daniel Barbaro che posa la mano sopra un libro, rarissimo." Wenn Ridolfi, der sein Buch im Jahre 1648 veröffentlichte, sich in den vlämischen Sammlernamen nicht irrt, so hat Jan van Uffel das Bildnis Barbaros bald weitergegeben; denn anno 1650 befand es sich, wie aus der Unterschrift des Stiches von Hollar hervorgeht, in der Sammlung van Verle.

[17] Vergl. über den Stich Hollars Parthey: „Wenzel Hollar". Berlin 1853. p. 292. Nr. 1359. Seine Unterschrift lautet: „Ritratto de Daniel Barbaro. Homo conspicuo". Unten „Titianus pinxit, W. Hollar fecit 1650, ex Collectione Johannis e Jacobi van Verle, F. van den Wyngarde excudit.

[18] Vergl. über den wenig gekannten Matthys van der Bergh den Artikel von Moes in „Allgemeines Lexikon der bildenden Künste". Leipzig 1909. Bd. III. p. 402. Daß in der anno 1653 angefertigten Zeichnung des Matthys van der Bergh Daniello Barbaro dargestellt sei, erkannte durch einen Vergleich mit der Radierung Hollars zuerst Max J. Friedländer. Vergl. Friedländers Anzeige von „Handzeichnungen im Königl. Kupferstichcabinet zu Dresden, herausgegeben und besprochen von Dr. Karl Wörmann" im „Repertorium für Kunstwissenschaft" v. J. 1902 (XXV). p. 221 f.

[19] Das Bild (Prado Nr. 481) ist auf Leinwand gemalt, 81 Centimeter hoch und 68 Centimeter breit.

[20] Vergl. Aretino: op. cit. vol. II. p. 267 (tergo) Der Brief, in dem Aretino den Patriarchen mit „figliuolo" anredet, ist vom 6. Mai 1552 datiert. Nach etlichen Hymnen auf Barbaros Wissen heißt es p. 268 „. . . ma con l' aria del vostro volto tacito; per esser' ella adorna d' una certa gratia innata, incitate in chi vi mira, desiderio di riverirvi, non che di amarvi. intanto il mondo vi scorge nelle maniere, nella faccia, e nel procedere non pur' la deità, la modestia, e la temperanza: ma quella affabilità placida, quello intento giocondo, e quella integrità discreta, in cui si compiace la dilettione humana".

[21] Daß Barbaros Porträt nicht aus Como, sondern direkt aus Venedig nach Antwerpen gelangte, folgert eigentlich auch aus den Sätzen Ridolfis. Vergl. op. cit.: vol. I. p. 238 „Furono trasportati in Anversa dal signor Jacopo Casciopino, due soggetti contenenti cose di divozione, e le seguenti pitture parimenti dal signor Giovanni van Uffel, nelle sue case." Ridolfi führt nun, der Reihe nach, fünfzehn Bilder Tizians an, die von van Uffel „furono trasportati" in Anversa; und da er zu Venedig lebte und schrieb, muß man stillschweigend ergänzen „da Venezia". Außerdem beschreibt Ridolfi all' diese fünfzehn Gemälde mehr oder weniger ausführlich; darunter auch, wie wir sahen, Daniellos Bildnis, und das wäre ihm kaum möglich gewesen, wenn van Uffel es in Como erworben hätte.

## EIN UNBEKANNTES BILDNIS DES PAOLO GIOVIO

[1] Burckhardt: „Cultur der Renaissance in Italien". IX. Auflage. Leipzig 1904, II. p. 51.

[2] Pietro Aretino: „Il Marescalco" (geschrieben 1533), Akt V, Scene III. „Non ti ammirasti del Jovio, uno altro Livio Patavinus, uno altro Crispo Salustio . . ."?

[3] Giovanni Battista Giovio: „Elogio di Monsignor Paolo Giovio" in den „Elogi Italiani" ed. Rubbi. In Venezia (s. a.) vol. VIII. p. 13 „palam professus est pontifex . . . se nihil post T. Livium in eo genere volumine illo vidisse uberius, et elegantius". (Citiert aus Benedicti Jovii „Historia Patria" p. 232—233).

[4] Giraldi: „Gli Ecatommiti" („Raccolta di Novellieri Italiani". Torino 1854, vol. III. p. 15). Deca VII. Novella V. „Questo monsignore (sc. Jovio) si pigliava non meno piacere di pungere con qualche parola acerba or questo, or quello, quando egli si stava in piedi al capo della tavola del papa, mentre sua Santità mangiava . . ."

[5] Ariosto: „Le Satire" ed. Tambara. Livorno 1903. p. 158. Sat. VI. v. 25:

„Pochi sono grammatici e umanisti
Senza il vizio per cui Dio Sabaot
Fece Gomorra e i suoi vicini tristi . . ."

[6] Siehe den Brief Giovios vom 16. Februar 1544 an den Marchese del Vasto bei Dionigi Atanagi: „Lettere facete, e piacevoli di diversi grandi huomini". In Venetia. MDLXXXII. p. 74 „. . . non ho donne in casa et non mi piacciono, senon quando mi mandano di bonissime tele, et di saporissimi salami . ." Vergl. auch „Le rime burlesche edite et inedite di Anton Francesco Grazzini, detto Il Lasca" ed. Verzoni. In Firenze 1882. p. 636. Epitaffio:

„Qui giace Paolo Giovio ermafrodito
che vuol dire in volgar moglie e marito".

Und ebdt. Anm.:

„Qui giace il Giovio: a si gran nome corra
Tutto lo stuol di Soddoma e Gomorra . . ."

Die Autorschaft dieses Epigramms ist ungewiß. Nach alledem erscheint es rätselhaft, wie Lupo-Gentile: „Studi sulla storiografia fiorentina alla corte di Cosimo I. de' Medici" in den „Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa". Pisa 1906. vol. XIX. p. 54 von Giovio sagen kann, er führte ein Leben „confortato spesso dal gaio sorriso della bellezza femminile . . ."

[7] Die Broncemedaille mit dem Bildnis Giovios von Francesco da San Gallo zeigt auf der Reversseite den Historiker mit einem Buche in der Linken. Seine Rechte streckt sich einem nackten Menschen entgegen, der sich von der Erde loszulösen scheint: „NVNC · DENIQVE · VIVES" lautet die stolze Deutung dieser Darstellung.

[8] Vergl. Giovio: „Lettere volgari, raccolte per Messer Lodovico Domenichi". In Venetia MDLX p. 12 „Ben sapete, che con questo santo privilegio ne ho vestito alcuni di broccato riccio, ed al rovescio alcuni per loro meriti di brutto cannovaccio . . ." (Brief an M. Girolamo Scannapeco. Aus Rom. Undatiert.)

[9] Vergl. Giovio: op. cit. p. 41 „ . . . Et io ho gia temperata la penna d'oro col finissimo inchiostro . . ." (Brief an Heinrich II. von Frankreich. Aus Rom vom 26. Mai 1547). Zu dieser Briefstelle bemerkte Apostolo Zeno: „Ebbe a confessare egli stesso, che aveva due penne, l'una d'oro, l'altro di ferro onde trattare i principi a misura di quanto da loro riceveva". Vergl. Cicogna: „Delle Iscrizioni Veneziane". Venezia 1830, vol. III. p. 324.

[10] Vergl. Giraldi: op. cit. p. 15 „credo, che [sc. Giovio] molto giovi al papa con la sua eloquenza, in alleggerirli la noia . . ." Vergl. auch einen Brief Sadoletos an Giovio, worin es heißt: „ . . . tum vero incredibilis illa comitas, et quaedam rara iucunditas, quae tibi a natura data atque insita est, fecit, ut nihil te fieri potest amabilius". Citiert bei Cian: „Gioviana" in „Giorn. stor. della letteratura italiana" 1891 vol. XVII. p. 23 f. Anm. 2.

[11] Über den Historiker vergl. Ranke: „Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber". III. Aufl. Leipzig 1884, p. 70—78, ferner Lupo-Gentile: op. cit. p. 49 ff, woselbst auch andere Literatur zu diesem Thema verzeichnet ist. Über den Arzt vergl. Piadeni: „Noterelle di storia medica comasca", Como 1889. Über das „museo" vergl.

Fossati: „Il museo Gioviano", Como 1892 und Müntz: „Le musée de portraits de Paul Giove", Paris MDCCCC (Extrait des „Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres" Tom. XXXVI, 2e Partie). — Von den Publikationen der Briefe kommt vor allem in Betracht: Luzio: „Lettere inedite di Paolo Giovio". Mantova 1885, mit trefflicher Einleitung.

[12] Den „ganzen Giovio" lernen wir vorderhand am besten kennen aus dem oben (Anm. 10) erwähnten ungemein reichhaltigem Aufsatz von Cian im Giorn. cit. p. 277—357.

[13] Das Problem Vasari ist freilich nur darum noch ungelöst, weil ein sinnloses Geschick Wolfgang Kallab allzufrüh dem Leben entriß. Hätte er seine Entwürfe, die J. von Schlosser unter dem Titel „Vasari-Studien" als XV. Band der Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. Wien 1908, herausgab, so ausführen können, wie er sie geplant hatte, — die Kunstgeschichte wäre um ein Meisterwerk reicher.

[14] Vergl. Vasari: „Le vite etc." ed. Milanesi. VIII. p. 234. Brief Vasaris vom 8. Februar 1532 an Niccolò Vespucci: „I miei protettori sono monsignor Jovio, M. Claudio Tolomei, ed il Cesano, i quali ... mi favoriscono, mi amano ed ammaestrano da figliuolo."

[15] Vasari: op. cit., vol. cit. p. 235 (Brief an Ottaviano de'Medici vom 13. Juni 1532) „ ... se non fussi stato la diligenza e medicina di monsignor Jovio, facevo scura la luce mia innanzi al chiuder gli occhi al sonno della morte."

[16] Vasari: op. cit., vol. cit. p. 236 f. (Brief an Giovio vom 4. September 1532) „ ... non avevo cagione di portare giornalmente le cose mie che facevo, a nessuno che mi inalzasse, mi inanimisse, e tirasse innanzi, come faceva Monsignore ..."

[17] Vasari: op. cit., vol. cit. p. 283 (Brief an Pietro Aretino vom 6. Oktober 1541) „ ... mi sa ben male, che avevo certe pitture per costì, parte per donare a Messer Francesco Marcolini, e parte per donarle a voi; del che quella cicala del Jovio le fece rivolgere alla volta di Roma."

[18] Es geschah in den ersten Januartagen des Jahres 1543. Vergl. Ronchini: „Giorgio Vasari alla Corte del Cardinal Farnese" in „Atti e Memorie delle R. R. Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi" vol. II. Modena 1864. p. 121 f.

[19] Pastor: „Geschichte der Päpste". V. Bd. Freiburg i. B., p. 212, Anm. 5 nimmt allerdings den Papst wider den Vorwurf des Geizes in Schutz.

[20] Vergl. Ronchini: op. cit. p. 24, woselbst der vom 21. Januar 1543 datierte Brief Giovios an den Kardinal abgedruckt ist.

[21] Vergl. über die Fresken der Cancelleria den mit Literaturangaben reich versehenen Aufsatz von Steinmann: „Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom" in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft", III. Jahrgang 1910, p. 45—58. Die Erklärungen Giovios zu den Fresken bei Pastor: op. cit. p. 777—779 in den Anmerkungen.

[22] Vergl. Vasari (ed. Milanesi) VII, p. 678 (Selbstbiographie): Nondimeno, si risolvè finalmente il cardinale, ch'ella (sc. la sala) si facesse in fresco, e con maggior prestezza, che fusse possibile, per servirsene a certo suo tempo determinato".

[23] Vergl. Ronchini: op. cit. p. 125 den Brief Giovios vom 15. August 1545 an den Kardinal, worin es heißt: „. . . nessun Legato uscì mai con più grave peso della publica salute, nè con maggior speranza di incomparabile trionfo . . ." Weiterhin heißt es dann: „Mastro Giorgio ha menato le mani di sorte, ch'io penso bisognarà pinger questo sperato trionfo nella Sala grande."

[24] Vergl. Ronchini: op. cit. p. 126, wo es in dem nämlichen Briefe heißt: „Ho preso partito al capitolo della remunerazione, ubi praemia dispensat Paulus, di fargli dietro Bembo, Sadoleto, et Polo: si è fatto Michelangelo, et fassi Sangallo. Harei voluto messer Romulo (sc. Amaseo), ma non volse lasciarsi ritrarre: pur il faremo, ed estimo con Xenofonte in mano, et Polibio et Pausania nella gaglioffa; il vostro Mirandola (sc. Antonio Bernardi della Mirandola) con la sua Paradoxa in seno; et il Siciliano con l'archetto solo in mano. Mro Giorgio mi vuol fare a mio piacere col bastone in mano, e vorebbe farmesser Curtio (sc. Frangipane?) nell'abito di Testaccio."

[25] Vergl. Ronchini: op. cit. p. 126 den Brief Giovios an den Kardinal vom 25. August, worin es heißt „. . . È cosa mirabile a vedere in una occhiata un popolo di trecento figure al naturale" und auf p. 127 das Schreiben vom 27. September, worin er bemerkt: „ma de' ritratti dal naturale io non resto ancora satisfatto . . ."

[26] Vergl. Bode: „Die italienischen Hausmöbel der Renaissance". Leipzig (o. J.), p. 73: „Eigenartig sind dagegen die mit Bein eingelegten Möbel, die nach ihrer Anfertigung in der Nähe von Pavia als ‚mobili alla certosina' bezeichnet werden."

[27] Vergl. Waetzoldt: „Die Mimik des Denkens in der Malerei", in der Zeitschrift „Die Kunstwelt", Jahrgang II, p. 293 ff.

[28] Vergl. Giovio: „Lettere volgari". In Venetia 1560. p. 49 (Brief an Lelio Torelli; „Dal Museo MDL") „. . . da 1400 anni in qua non ci è

stato alcuno di si gagliardo ingegno, c'habbia osato interprendere di scrivere l'historia de' suoi tempi unniversale per tutto 'l mondo . . ." In der zweiten Hälfte des Cinquecento schrieb dann Giambattista Adriani (1511—1579) eine „Istoria de' suoi tempi", die — nach dem Tode ihres Verfassers — anno 1583 zu Florenz im Druck erschien. Adriani war ebenfalls mit Vasari befreundet, aber wir kennen sein Porträt, und es ist nicht daran zu denken, er möchte hier konterfeit sein.

[29] Vergl. Berni: „Rime, Poesie latine", ed. Virgili. Firenze 1885, p. 159 f. „Descrizione del Giovio", worin es zum Schlusse heißt:

„Avea la bocca larga e tondo il viso
Solo a vederlo ognun moveva a riso"

und bei Cian: op. cit. im giorn. cit. p. 302 „Pasquillus Maccaroneus de Vescovo Jovio" etc., wovon der Anfang lautet:

„Vescovus est quidam galantior omnibus unus
Historicus, prorsus imberbis, fronte ita latus,
Ut merito dici frontator possit ab omni.
Hic cupiens magno in coetu se ostendere pulchris
Vestibus indutum scarlattibus atque velutis . . ."

[30] Trotz den offensichtlichen Übereinstimmungen in der Haltung Giovios und selbst im Beiwerk ist sein Porträt in den Elogien, unmittelbar wenigstens, nicht von dem Bildnis Vasaris abhängig, sondern durch ein anderes bedingt, von dem noch heute zu Como zwei Exemplare vorhanden sind, deren eines Santo Monti („Documenti Giovio inediti" in der Zeitschrift „Periodico della società storica per la Provincia e antica Diocesi di Como", vol. XVI, fasc. 61, Como 1904) veröffentlichte. Beiden comaskischen Bildern lassen sich keinerlei malerische Qualitäten zusprechen, und wäre nicht die frappante Gleichheit der Situation, die sich bis auf Glocke und Tintenfaß erstreckt, so dürfte man ihre Abstammung von dem Porträt Vasaris bezweifeln. Denn Giovios Kostüm ist bunter, der Sessel mit rotem Sammet überzogen, auf dem Tische liegt eine dunkelgemusterte rote Perserdecke und — die Hauptsache! — aus dem ein bischen in die Länge gezogenem Antlitz deucht alles Charakteristisch-Häßliche zu Gunsten einer weichlich-flauen „Schönheit" verbannt. Da dieses Bildnis auch von Altissimo kopiert wurde, wie sein Porträt Giovios im Korridor zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti beweist, dürfen wir annehmen, daß Vasaris Bildnis zur Zeit von Altissimos Tätigkeit in Como (1552—1564) sich nicht mehr im „museo" befand. Das braucht uns nicht befremden: Als Giovio im Herbst des Jahres 1550 nach Florenz übersiedelte, wird

er manches Kunstwerk, an dem seine Seele hing, und zu allererst gewiß sein eigenes Porträt in die Arnostadt gebracht haben, um sich ein behagliches „studiolo“ dort zu schaffen. Für das „museo“ fabrizierte dann ein comaskischer Lokalmaler die beiden Kopien, deren eine Altissimo wiederholte, ohne zu ahnen, daß er für den Großherzog von Toscana ein Gemälde kopierte, dessen Original sich — zu Florenz befand.

Wir kennen, um dies gleich zu erwähnen, noch zwei Bildnisse Giovios; das eine gewahren wir auf einem Fresko der Brüder Zuccari im Schlosse zu Caprarola, das andere, eine Federzeichnung nach der Medaille des Francesco da San Gallo, befindet sich in der Stadtbibliothek von Arras. (Ms. Nr. 266.) Beide Bildnisse Giovios bestätigen, daß in dem Porträt Vasaris kein anderer als der Bischof von Nocera dargestellt ist.

[31] Vergl. Santo Monti: op. cit. in Periodico cit. p. 55: „Notta delli retratti mandati a Como adì 23 di Settembre 1547.“ An zweiter Stelle ist hier „il retratto di Mons^re Jovio“ genannt. Von einem anderen Porträt Giovios, wahrscheinlich einem al fresco gemalten Bildnis, das sich damals bereits im „museo“ befand, hören wir durch einen Brief des Anton Francesco Doni vom Jahre 1543, den Luzio im „Archivio storico lombardo“, Milano 1901, vol. XVI publicierte. Dort heißt es, p. 146 „Et ritornato che l'uomo è nella sala da l'altro capo gli è una camera dove son dipinti uomini famosi et uno studio, nel quale v'è un Mercurio et lo mette in mezzo il ritratto del Giovio et del suo fratello messer Benedetto a naturale et molte imprese.“ Ein großer Saal des „museo“ war mit einem Fresko geschmückt, das den „Aufstieg der Dichter zum Parnass“ darstellte. Auch hier hatte Giovio sein eigenes Porträt anbringen lassen. S. ebdt. p. 147.

[32] Wie aus dem von Kallab aufgestellten Itinerar Vasaris hervorgeht. Vergl. Kallab, op. cit. p. 74 f. Giovio verließ anno 1548 Rom für immer, ging erst nach Como und dann (1550) nach Florenz, wo er am zwölften Dezember des Jahres 1552 starb.

[33] Vergl. Vasari: „Le vite etc.“ ed. Milanesi, p. 688 (Selbstbiographie): „Nè de' ritratti fatti da me, che pur son assai, farò menzione alcuna, chè sarebbe cosa tediosa; e per dire il vero, me ne sono difeso, quanto ho potuto, di farne.“

[34] Gestochen von Gottfried Seuter zu Rom im Jahre 1747; damals befand sich das Porträt in der Galerie des Kardinals Valenti.

[35] Man vergleiche auch die Finger des Petrarca auf diesem Bilde, wonach es einen von Hieronymus Cock verlegten Stich gibt, mit

denen Giovios und man wird, was deren Form und Haltung betrifft, eine weitgehende Übereinstimmung konstatieren können.

[36] Vergl. Fossati: op. cit. p. 15: „ . . . il Vasari ritrasse esso Giovio in una tela, che gli regalò."

[37] Vergl. Vasari: „Le vite" (ed. Milanesi) VII. (Selbstbiographie) p. 681 f.

[38] Vergl. Scoti-Bertinelli: „Giorgio Vasari scrittore". Pisa 1905. p. 39.

UNBEKANNTER MEISTER DES XVI. JAHRHUNDERTS

PAOLO GIOVIO

99-B222

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00647 4437